# DAS HISTORISCHE DRAMA IN ENGLAND VON DER ROMANTIK BIS ZUR GEGENWART

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Basel, vorgelegt von

ROBERT FRICKER
aus Basel

Gedruckt bei Stämpfli & Cie., Bern
1940

# DAS HISTORISCHE DRAMA IN ENGLAND VON DER ROMANTIK BIS ZUR GEGENWART

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Basel, vorgelegt von

ROBERT FRICKER
aus Basel

Gedruckt bei Stämpfli & Cie., Bern
1940

Genehmigt von der Philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Henry Lüdeke und Dr. Ernst Merian.

*Basel*, den 20. Dezember 1938.

Prof. Dr. H. Schmalenbach
Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Erscheint auch als
Nr. 8 der Reihe «Schweizer Anglistische Arbeiten»
im Verlag von A. Francke AG., Bern

Printed in Switzerland
Gedruckt bei Stämpfli & Cie., Bern / 1940

Meinen Eltern zugeeignet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546711_0024

# Inhalt

Einleitung.

I. Begrenzung des Themas . . . . . 1
II. Das historische Drama vor der Romantik . . . . . 4

Erster Teil: Romantik. 1780—1830.

I. Das historische Melodrama.

1. Bürgerlich-historische Doppelspurigkeit . . . . . 12
2. Schau . . . . . 16
3. Komik: Situation — Charaktere — Burleske . . . . . 21
4. Spannung . . . . . 26
5. Erotisches Moment und Musik . . . . . 27
6. Der Bürgerkönig . . . . . 27
7. Der Bösewicht . . . . . 30
8. Bürgerlicher Held und Heldin . . . . . 31
9. Mentalität und Erhebungselement . . . . . 34

II. Populäres Versdrama.

1. Form . . . . . 37
2. Der Bürgerkönig . . . . . 45
3. Der populäre Auflehner . . . . . 46
4. Der Tyrann . . . . . 50
5. Liebhaber und Liebhaberin . . . . . 52

III. Kunstdrama.

1. Das romantische Drama . . . . . 53
2. Anfänge des Chronikendramas . . . . . 60
3. Die historische Gestalt bei Shelley und Byron . . . . . 67
4. Der Auflehner . . . . . 76
5. Das Gegenspiel: Bösewicht und Tyrann . . . . . 80
6. Die Frau als Liebhaberin . . . . . 84
7. Der Liebhaber . . . . . 86
8. Der Vater . . . . . 89
9. Dramatiker und Geschichte . . . . . 90

Zweiter Teil: Viktorianisches Zeitalter. 1830—1880.

I. Prosadrama . . . . . 96

II. Populäres Versdrama . . . . . 106

III. Kunstdrama . . . . . 125

1. W. S. Landor . . . . . 125
2. R. Browning . . . . . 132
3. Die epische Struktur . . . . . 139
4. Gestaltung der Szene . . . . . 156
5. Der Machtmensch . . . . . 161
6. Das religiöse Element . . . . . 171

7. Neuromantische Züge . . . . . 177
8. Überreste traditioneller Typen . . . . . 183
9. Dramatiker und Geschichte. . . . . 186

Dritter Teil: Moderne Zeit. 1880—1937.

I. Prosadrama.
1. Handlungsschwund und vertikale Spannung . . . . . 194
2. Einakter und Chronik . . . . . 201
3. Das traditionelle Handlungsstück . . . . . 206
4. Die Lösung des Problems der Darstellung der Geschichte: Begriff des Mediums — Unhistorische Episode — Engländertum — Wahl des historischen Moments — Reflektierte Geschichte — Chronik und Geschichte — Problematik der Iren, Schotten und des Krieges — Private Situation — Modernismus . . . . . 210
5. Historische Charaktere bei Shaw . . . . . 232
6. Die «neue Frau» . . . . . 246
7. Der Neuerer:
*a)* Der irische Rebell . . . . . 257
*b)* Kriegsproblematik . . . . . 259
*c)* Galerie individualisierter, bühnenfähiger Porträts . . . 264

II. Versdrama.
1. Nachläufer der Chronik . . . . . 269
2. Das neuromantische Drama:
*a)* Formexperimente des mehraktigen Dramas . . . . . 279
*b)* Einakter und Episode . . . . . 284
3. Neue Individuen . . . . . 299
4. Freiheitskämpfer . . . . . 301
5. Neuromantische Gestalten:
*a)* Der bacchantische Held Fields . . . . . 302
*b)* Die elementare Frauengestalt Bottomleys . . . . . 308
*c)* Entpersönlichung und Entmotivierung . . . . . 311
6. Realistische und ideelle Motivierung . . . . . 318
7. Neuromantischer Dramatiker und Geschichte . . . . . 321
8. Das religiöse Drama . . . . . 325

Schluss . . . . . 335

Bibliographie

I—VII. Bibliographien usw. — Allgemeine Darstellungen über Drama und Theater in England — Detailstudien — Arbeiten von weiterem Zusammenhang — Einzelne Dramatiker — Theorie und Kritik — Literaturgeschichten, Gesamtdarstellungen . . . . . 342

VIII. Direkte Quellen.
1. Romantik . . . . . 348
2. Viktorianisches Zeitalter . . . . . 353
3. Moderne Zeit . . . . . 358

# Einleitung

## I. Begrenzung des Themas

Neben einem persönlichen Interesse des Verfassers an der historischen Dichtung lassen sich mehrere Tatsachen anführen, die die vorliegende Studie rechtfertigen. Jeder bedeutende englische Dichter des 19. Jahrhunderts von Blake bis Swinburne hat — im Gegensatz zu denen der früheren Epochen — historische Dramen verfasst. In den bisherigen Untersuchungen wurden sie aber stets vom allgemeineren Gesichtspunkt des Dramas aus betrachtet und gewürdigt. Hier ist von ihnen als von einer eigenen literarischen Gattung die Rede.

Auch im Repertoire der nachviktorianischen Zeit, vor allem in dem der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, nahm das historische Schauspiel einen wichtigen Platz ein. Ausser an Shaw braucht man nur an Namen wie Gordon Daviot und die damit verbundenen Bühnenerfolge zu denken. Das historische Versdrama erhielt in dieser Zeit zunächst durch Yeats, in unserem Jahrzehnt durch T. S. Eliot neue Anregungen und neuen Auftrieb. Das Thema dieser Arbeit entspricht also nicht nur einem literarhistorischen, sondern auch einem Zeitinteresse.

Ferner besitzt das englische historische Drama wie das keines andern Landes im elisabethanischen Zeitalter eine ruhmvolle Vergangenheit. Die Frage, wie sich das 19. und das 20. Jahrhundert mit diesem Erbe auseinandersetzten, ist ebenfalls von Bedeutung.

Das englische Drama ist ungleich stärker als das kontinentale mit der Bühne verbunden. Es schien mir deshalb unerlässlich, mich nicht auf eine Darstellung des historischen Kunstdramas zu beschränken, sondern auch populäre Stücke wie Melodramen als Kriterium für den Publikumsgeschmack und dadurch als Voraussetzung für die Bühnenfähigkeit eines Dramas in die Betrachtung einzubeziehen; nur dadurch gelangen wir zur richtigen Beurteilung

gewisser Erscheinungen in der englischen Dramatik des 19. Jahrhunderts.

Wissenschaftliche, zusammenhängende Studien über das historische Drama sind im Unterschied zu solchen über den historischen Roman sehr selten. Nach Hettners längerem Aufsatz in *Das moderne Drama* (1852) erschien erst 1902 wieder ein Beitrag von F. Schelling, *The English Chronicle Play*, eine Geschichte des nationalen Chronikendramas von den Anfängen bis zu seinem Ausklingen unter Karl I. Die übrigen Teil- und Gesamtdarstellungen über das englische Drama beschäftigen sich nicht oder nur ganz flüchtig mit dieser Dramenart. Wir haben also nicht den Vorteil, uns mit einer bestehenden Ansicht auseinanderzusetzen, sondern müssen es im wesentlichen mit einer Darstellung des historischen Dramas in England während der anderthalb Jahrhunderte seiner jüngsten Entwicklung bewenden lassen.

In der vorliegenden Arbeit handelte es sich vor allem darum, festzustellen, was die Dramatiker zur Gestaltung des Stoffes anregte, welche Seite der Geschichte, welche Ereignisse und Gestalten ihre Aufmerksamkeit erregten, und wie sie sie darstellten; ferner welche Typen und Formelemente dem historischen Drama einer bestimmten Epoche das Gepräge geben und ihrerseits die Tendenzen der Zeit spiegeln.

Wir haben es also mit einem Teil des Gesamtproblems «Dichter und Stoff» zu tun. Die Eigenart des historischen Dramas einer bestimmten Epoche und eines bestimmten Dichters wird sich bis zu einem gewissen Grade auch in jenen Werken erkennen lassen, deren Bausteine nicht die Geschichte, sondern Gegenwart, Autobiographie, Gesellschaft, Kunst, Biographie, Religion, Mythologie und Wissenschaft lieferten.

Ich dehnte das Stoffgebiet möglichst weit aus. In den Abschnitten über das moderne Drama zog ich z. B. nicht nur das englische, sondern auch das irische und schottische Drama in den Kreis der Betrachtung; die junge wallisische Dramatik hat bis jetzt noch kein historisches Stück hervorgebracht.

Die Definition des Geschichtsdramas muss von der stofflichen Eigenart ausgehen. Unter historischen Dramen verstehe ich solche, die ein Geschehen darstellen, in dem die innere oder

äussere Entwicklung eines Staates, eines Gemeinwesens, durch eine Persönlichkeit oder ein besonderes Ereignis entscheidend beeinflusst wird, also nicht alle Dramen, deren Handlung sich in der Vergangenheit abspielt. Die historische Person oder das historische Ereignis muss nicht unbedingt Hauptgestalt oder -handlung des Dramas sein. In erster Linie interessierte mich die Darstellung des Milieus und des Geschehens, aus denen die historische Gestalt herauswächst, nicht deren Charakterisierung; denn die Entwicklung des Geschichtsdramas beruht in erster Linie auf den Darstellungsmöglichkeiten dieses Elementes. Damit fallen die in unseren Tagen in grosser Zahl entstehenden biographischen Dramen über Künstler und Wissenschafter ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung.

Schwierigkeiten in der Stoffbegrenzung ergaben sich dort, wo die Geschichte in Biographie, Legende oder Mythologie zerfliesst. Die spezifisch mythologischen und religiösen Dramen schied ich der Definition entsprechend aus, aber nicht die legendären und religionsgeschichtlichen. So fallen Shelleys mythologische und Byrons Dramen aus der Genesis nicht in den Rahmen dieser Arbeit, wohl aber Schauspiele über Ilias und Odyssee und die keltischen Dramen eines Yeats. Es muss beachtet werden, dass jede Epoche ihre eigene Auffassung vom historischen Drama hat. Die der Romantiker war gekennzeichnet durch ihre starke Neigung für das mythologische Element, während die Viktorianer in ihren Chroniken nur das Historische im engeren Sinne des Wortes gestalteten. Im neuromantischen Drama verschiebt sich das Interesse am Stoff in der Richtung auf das Legendäre, während das moderne Prosadrama wieder auf unsere Definition zugeschnitten erscheint.

Eine weitere Grenzlinie scheidet das pseudohistorische Drama aus. Schauspiele, in denen keine historischen Gestalten auftreten, in denen auch nicht ein bestimmtes historisches Ereignis mitwirkt, sondern eine allgemein gefasste, geschichtliche Atmosphäre zur Motivierung einer erfundenen Handlung dient, Kostümdramen, haben in einer Studie über das historische Drama keinen Platz.

Auch gegen das soziale Drama war eine Abgrenzung notwendig. Stücke, die sich mit gegenwärtigen oder vergangenen

sozialen Problemen eines Landes befassen, fallen ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung.

In formaler Hinsicht ist ebenfalls eine genaue Grenzsetzung notwendig. Zunächst fallen Oper und Operette nicht in den Bereich unseres Themas; denn die Betrachtung der in dieser Zeitspanne verfassten englischen Libretti würde keine neuen Gesichtspunkte ergeben. Bühnenfähigkeit darf nicht als wesentliches Merkmal des historischen Dramas angesehen werden, da sie das ganze Jahrhundert hindurch nicht unbedingt gefordert wurde. Ich zog Dialoge, die nie aufgeführt wurden, aber ein dramatisches Interesse verraten, heran, während ich andere, wie auch dramatische Monologe, konsequent ausschaltete.

Mythologische, religiöse, biographische, pseudohistorische und soziale Dramen, Opern, Operetten und Monologe blieben also gemäss unserer Definition des historischen Dramas ausgeschlossen. Ich gestattete mir aber, das eine oder andere Drama dieser Art zur Beleuchtung der Tendenzen eines Zeitalters heranzuziehen. In Bezug auf das eigentliche historische Schauspiel aber erstrebte ich eine lückenlose Darstellung der einzelnen Formen.

## II. Das historische Drama vor der Romantik

Bereits die ältesten englischen Dramen, die liturgischen Spiele und die Mysterien, befassten sich mit der Vergangenheit. Da ihre Inspiration aber grösstenteils religiös war, können sie nicht als Keimzellen des historischen Dramas betrachtet werden. Mit den unreligiösen, mehr oder weniger realistischen Partien dieser Stücke stehen allerdings die volkstümlichen St. Georg- und Robin Hood-Episoden des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts in Beziehung.

Das erste eigentlich historische Drama entwickelte sich aus der Moralität des frühen 16. Jahrhunderts. Der *Kynge Jehan* des Bischofs Bale (1538) ist im Wesen eine polemische, religiöse Moralität mit allegorischen und historischen Gestalten. Von einem eigentlich historischen oder nationalen Interesse ist darin noch nichts zu spüren; die religiöse Polemik steht im Mittelpunkt.

Die nächsten «historischen» Dramen heben sich vom Hintergrund der humanistischen Dramatik der Mitte des 16. Jahr-

hunderts ab. Ihr wichtigster Vertreter ist *Gorboduc* (1562), die erste Blankverstragödie in England. Sie stand unter dem bestimmenden Einfluss von Senecas Rhetorik und der Düsterheit seiner Motive. Auch in diesem Drama finden sich noch Spuren der Moralität. Zugleich führte es die Linie des *Kynge Jehan* weiter, indem es einen britischen Stoff, allerdings aus der Legende, darstellte. Das nationale Drama führte Th. Legge in seinem humanistischen Stück *Richardus Tertius* (1579) weiter, dem ersten eigentlichen historischen Drama über englische Geschichte. *The Misfortunes of Arthur* (1587) und Peeles *Locrine* (1586) folgten.

Zunächst aber wurde die Linie des humanistischen Dramas mit fremdländischen Stoffen weitergeführt. In *Appius und Virginia* (1567) und vor allem in *Cambyses* (1569) stehen noch allegorische Gestalten neben wirklichen historischen Figuren. Das letztere zeigt bereits die für das historische Drama des elisabethanischen Zeitalters typische Aufteilung eines überlieferten, hier eines persischen Stoffes in eine Reihe von Szenen unter Verzicht auf eine sorgfältig gebaute Handlung. Mit diesem Stück beginnt auch die für das Chronikendrama bezeichnende direkte Darstellungsweise von Gewaltakten. Später führte Lily in dem Alexanderdrama *Campaspe* (1581) und mehreren anderen Stücken diese Tradition weiter. Peele stellte in den achtziger Jahren in *David und Bethsabe* einen biblischen Stoff in der Chronikenform dar. Damit sind wir in der Zeit von Marlowes gewaltigem *Tamburlaine* (1587) angelangt, ebenfalls einem östlichen Stoff mit manchen Gewalttaten in rhetorischer, direkter und epischer Darstellung.

Mit diesen Dramen waren die Vorbedingungen für die Form der nationalen Chroniken geschaffen, welche das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts ausfüllten. Durch den raschen Aufstieg Englands unter Elisabeth zu einer Weltmacht wurde das Interesse an der eigenen Vergangenheit wach. Dieses fand, verstärkt durch innerpolitische Probleme, seinen vollsten Ausdruck in der Darstellung von locker aneinandergereihten Szenen aus den Chroniken. Der Stoff und nicht die Form stand im Vordergrund dieser zahlreichen Dramen. Die York- und Lancasterkämpfe und das Zeitalter Heinrichs VI. zogen die Dramatiker vor allem an, während sich Richard III. als die dankbarste Bühnenfigur erwies. Den Höhepunkt

dieser Produktion bildeten Marlowes *Edward II* und Shakespeares dramatische Chroniken. Um 1600 war die Blütezeit dieser Dramenart bereits überschritten; Ausläufer aber zeigten sich bis zur Schliessung der Theater im Jahre 1642.

Die Arten der elisabethanischen historischen Dramen waren mannigfaltig. Schon früh lösten Heywood in *Edward IV* und noch mehr George Greene in *The Comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield* (1592) die strengere Chronikenform auf und näherten sie dem bürgerlichen, realistischen Drama.

Während der neunziger Jahre hatte auch die Linie des Legendendramas, die *Gorboduc* begonnen hatte, in manchen, oft unbedeutenden Chroniken ihre Fortsetzung gefunden. Ihren Höhepunkt bildeten Shakespeares *Hamlet*, *Lear* und *Macbeth*, während *Cymbeline* bereits den Zerfall dieser Dramenart andeutet. Fletcher führte sie in *Bonduca* weiter, in der er aber zwei Stoffe verschmolz.

Nachdem das Interesse an der nationalen Geschichte abgeflaut war und die Dramatiker sich wieder fremdländischen Stoffen zuwandten, schenkten sie auch der Form vermehrte Beachtung. Die Linie der Römerdramen wurde durch Shakespeare und Ben Jonson weiter gesponnen. Die Chronik entwickelte sich zur Tragödie, ohne aber ihren epischen Charakter zu verlieren. Selbst die strengeren Tragödien Jonsons verleugnen diese Struktur nicht.

Unter Jakob I. und Karl I. machte das historische Drama eine deutliche Entwicklung durch. Fletchers *Valentinian* (1614), Massingers *Duke of Milan* (1620) und sein *Roman Actor* (1626), Shirleys *The Traitor* (1631) und *The Cardinal* (1641), die typischen Beispiele des nachshakespeareschen historischen Dramas, unterscheiden sich von der früheren Art nicht nur durch die Verlegung des Schauplatzes nach Italien, sondern auch durch die Bevorzugung von erfundenen, romantischen Motiven an Stelle der historischen. Schon Shakespeares Legenden- und Römertragödien hatten diese Entwicklung angedeutet. Im zweiten Jahrzehnt ersetzten Romanzen die Geschichte; Verbrechen und Sünde traten an die Stelle der natürlichen Leidenschaften. Die mannigfaltigen Gestalten der Könige und Fürsten, welche die Bühne des letzten Jahrzehnts beherrscht hatten, verschwanden und machten zunächst Shakespeares zeitlosen Riesengestalten und tragischen Charakteren Platz.

Ihnen folgten Verbrecher, Kurtisanen und Gewaltmenschen. Machthaber wie Tamerlan, Richard III. oder Macbeth, an denen sich die elisabethanischen Dramatiker begeistert hatten, machten Gestalten Platz, an denen die Freude am Phantastischen und Seltsamen überwog. Das Interesse an Feldzügen und kriegerischem Getümmel wich vor einem solchen an seltsamen Todesarten wie in *The Duke of Milan* oder *Valentinian*, blutigen Racheakten wie in *The Roman Actor* oder in *The Traitor* und aussergewöhnlichen Liebesbeziehungen wie in *Valentinian* und *The Roman Actor*.

Als die Theater geschlossen wurden, hatte sich das eigentliche Geschichtsdrama aufgelöst, und das pseudohistorische Schauspiel, in dem sich historische Personen oder Gestalten der Einbildung in erfundenen Handlungen betätigen, das romantische Drama, war an seine Stelle getreten. Die epische, etwas nachlässige Grundstruktur aber war geblieben. Das humanistische, von allegorischen Elementen durchsetzte, steife Drama der sechziger und siebziger Jahre war der bewegten, etwas formlosen Chronik der neunziger Jahre gewichen; diese war in die Tragödie übergegangen, und sie wiederum löste sich in das romantische Drama der zwanziger und dreissiger Jahre auf.

D'Avenants *The Siege of Rhodes* (1656), das den langen Unterbruch in der Theatertradition des 17. Jahrhunderts äusserlich abschloss, führte die Reihe der heroischen Dramen an, deren Höhepunkt Dryden bildete. Sie enthalten auch die Voraussetzungen zu den historischen Dramen Lees und den pseudoklassischen Tragödien des 18. Jahrhunderts. An die Stelle von Seneca, der den wichtigsten fremdländischen Einfluss auf das historische Drama der Renaissance ausgeübt hatte, trat Corneille. Der Handungsreichtum und die Fülle der das Geschehen auf direkte Art darstellenden Szenen verschwand, und eine beherrschte, indirekte Darstellungsweise kam auf. An die Stelle des für die unmittelbare Wiedergabe von Leidenschaften geeigneten Blankverses traten gereimte Verse, die eine indirekte, reflektierende Darstellungsart erforderten. Die Handlung wurde in strenge Formen von Vers und Struktur gebannt. Eine offene Schlacht in *The Siege* wirkt gegenüber den «alarums and excursions» der Elisabethaner ausserordentlich stilisiert und steif. Das Spiel in Drydens *Aureng-Zebe* z. B. setzt sich aus symme-

trischen Gruppen zusammen: drei gute und drei böse Charaktere handeln gegeneinander. Obwohl vor allem bei D'Avenant ein opernhaftes Schauelement vorhanden ist, unterscheidet sich das Bühnenbild durch seine Ruhe, seine sparsame äussere Handlung von den bewegten Szenen der früheren Dramen. Staats-, Schlachten- und Volksszenen sind selten. Die Themen stammen nicht mehr aus der englischen Vergangenheit, der italienischen Renaissance oder dekadenten Kaiserhöfen, sondern vorwiegend aus der Ritterzeit oder dem fernen Osten.

Die Charakterisierung ist idealisierend. Liebe, Ehre und Grossmut bewegen die Heroen; der Spielraum ihrer Gefühle ist eng. Diese wenigen Züge aber sind zu übermenschlicher Erhabenheit, zu erdenferner Grandeur gesteigert. Das Ideal des heroischen Helden trug die Schuld an der Einförmigkeit der Gestalten in diesen Dramen. An die Stelle der freien Leidenschaft der elisabethanischen Helden tritt ihre Bekämpfung, die Beherrschung. Auch die Charakterisierung ist durch den Formwillen der neuen Zeit, welcher sich auf ähnliche Weise im Vers und in der Struktur bemerkbar machte, bedingt.

Geschichte wurde von D'Avenant und Dryden ebenso wenig wie von den jakobitischen Dramatikern um ihrer selbst willen dargestellt. Historische Vorgänge wurden in die Erzählung verlegt. Die Geschichte diente wie am Anfang des Jahrhunderts dazu, Handlung und heroische Charaktere zu stützen und glaubhaft zu machen, die unwirkliche Atmosphäre zu steigern. Historische Handlung und Gestaltung interessierten den Dramatiker nicht, sondern waren bloss die Rechtfertigung der heroischen, wirklichkeits- und gegenwartsfernen Themen und Motive. Ritterorden, altspanisches Rittertum und eine leicht romantisch gefärbte indische Umgebung waren geeignete Milieus für die Gestalten des heroischen Dramas.

Das grösste Versdrama der Restaurationszeit, *Samson Agonistes* (1671), lässt sich ebenso schwer in diese Tradition einfügen wie Miltons epische Werke. Art der Darstellung, Form und Sprache seines Dramas folgen der Tendenz seiner Epoche zur Klassik. Anstatt aber die Handlung nach der heroischen Art ins Unwirkliche und Typenhafte zu steigern, legte Milton seine ganze Persönlichkeit in Samsons Gestalt und Worte. Er ist dort am stärksten und

überzeugendsten, wo die heroischen Gestalten am schwächsten sind: im Gehalt seines Pathos und im Konflikt, der ihn zermürbt. Die heroischen Figuren zerfliessen im Wesenlosen; sie bleiben äusserliche Gebilde ohne Schwerpunkt.

Neben und vor allem unmittelbar nach dieser Dramenart entwickelte sich, stark durch die neuen Elemente verfärbt, das nationale Drama der Renaissance. Nach John Wilsons *Andronicus Commenius* (1644) wirkte es in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren im Nathaniel Lees und Otways Dramen und in Drydens späten Schauspielen wie *Don Sebastian* (1690) nach. Schon äusserlich kennzeichnet die Rückkehr zum Blankvers ihre Tradition, in Otways und Drydens Dramen auch die Verwendung der Komik als ästhetisches Stilmittel. Meist macht sich die doppelte Inspiration durch die englischen Dramatiker und die französischen Klassiker bemerkbar. Die Ausbrüche von oft nur rhetorisch ausgewerteten Leidenschaften, die das bedenkliche Erbe des Renaissancedramas darstellen, kennzeichnen die Werke des zügellosen Lee. Die Tiraden des Brutus an der Leiche Lucrezias oder diejenigen des sterbenden Alexander mit ihren übertriebenen Bildern sind reiner Barock, der sich in den Charakteren in einer Übersteigerung ins Gestaltlose zeigt. Im Gegensatz zur unbeherrschten Sprache, der aufgelösten Charakterisierung und dem rauschhaften Gehalt steht die äussere Form seiner Dramen: Nicht selten sind die Einheiten gewahrt, und wie im Drama der Restauration sind die Szenenbilder kahl. Geschichte ist nur der Ausgangspunkt zu einem rhetorischen und gefühlsmässigen Rausch.

Neben diesen Produkten wirken Otways *Venice Preserved* (1682) und Drydens *Don Sebastian* als wohlgestaltete Dramen mit echten Konflikten und wirklichen Charakteren. Beide Dramatiker führten wieder das bewegte Bühnenbild der Elisabethaner ein. Aus dem unbedeutenden historischen Stoff wird ein romantischer Konflikt gewonnen und entwickelt. Das geschichtliche Ereignis selbst, der Aufstand der Venetianer und der Kampf der Spanier gegen die Mauren, bildet nur den Hintergrund zu den Konflikten der leicht idealisierten heroischen Gestalten.

*Venice Preserved* bedeutet in einer andern Beziehung den Ausgangspunkt für eine neue Richtung des historischen Dramas,

die dann im 18. Jahrhundert zum sentimentalen Bürgerstück führte. Das Verhältnis des Helden zu seiner Gattin unterscheidet sich von demjenigen von Romeo zu Julia durch das Pathos, mit dem die Gefährdung der Ehe durch einen Bösewicht und das Leiden des Liebhabers gezeichnet sind. Im Gegensatz zu den heroischen Helden ist der Held ein einfacher Bürger. Diesen bürgerlichen Zug verstärkte im neuen Jahrhundert Rowe in seiner *Jane Shore* (1714), in der das Leidensmoment beinahe unerträglich geworden ist. Dieses Drama weist auf die Blütezeit des bürgerlich-sentimentalen Schauspiels von 1730—1780.

Noch stärker als die heroischen Dramatiker hielt sich Addison in seinem *Cato* (1713) an die Einheiten der Franzosen. Er lockerte aber die wichtigste Einheit durch einige bewegte Nebenhandlungen, durch die er versuchte, den verinnerlichten und völlig hinter die Bühne verlegten historischen Konflikt zwischen Caesar und Cato zu beleben. Auch dieses Drama kann daher nicht als rein klassisch bezeichnet werden. Seine Technik übernahmen die meisten pseudoklassischen Dramatiker des 18. Jahrhunderts, wie Mason in *Caractacus* (1759). Einfachheit und Kahlheit der Struktur kennzeichnet diese Produkte.

Auch die Dramen, welche die Tradition von Shakespeares Historien weiterführten, befanden sich im Bann der klassischen Tragödie, die durch Voltaires Einfluss bedeutenden Auftrieb erhielt. Das rhetorische Element des Barockdramas führten überdies Dramatiker wie H. Jones in *The Earl of Essex* (1753) und Th. Hull in *Henry II, or The Fall of Rosamond* (1773) weiter. Der erstere liess den Southampton in seinem Drama auftreten, dessen einzige Aufgabe es ist, in masslosen Tiraden, die sich nur wenig von denjenigen Lees unterscheiden, über die Gegenspieler herzufallen.

Etwas vom nationalen Interesse der Chronik, von der Leidenschaft der Jakobiner, der klassischen Formenstrenge und der Sentimentalität des neuen bürgerlichen Dramas vermischte sich in den pseudoklassischen Produkten der Mitte des 18. Jahrhunderts. In den lyrischen Partien machte sich gelegentlich, wie in Homes *Douglas*, ein romantisches Naturempfinden bemerkbar. Die Galerie der Charaktere war sehr beschränkt und wies innerhalb der groben

Zweiteilung in gute und böse Gestalten wenige Typen auf; es sind künstliche Gebilde mit einer unpersönlichen Sprache.

Diese mittelmässigen, pseudoklassischen Dramen bildeten die Tradition, an welche die Romantiker anzuknüpfen hatten [1]; es waren literarische Produkte, denen die Verbindung mit der Bühne und dadurch mit Publikum und Leben fehlte. In der Mitte des 18. Jahrhunderts begann die Spaltung zwischen Theater und Literatur, welche das ganze nächste Jahrhundert hindurch dauern sollte.

[1]) Ein historisches Prosadrama existierte nicht.

ERSTER TEIL

# Romantik 1780—1830

## I. Das historische Melodrama

Wir haben es in diesem Abschnitt mit Stückeschreibern zu tun, denen jegliche eigene Schöpferkraft fehlte und die deshalb ihr Material von französischen und deutschen Vorbildern bezogen. Ihr Schreiben war Broterwerb, und da das Honorar für das einzelne Stück mager war, musste Quantität die Qualität ersetzen. Ihre Produktion interessiert uns deshalb, weil sie die Grundlage des Dramas, das Theater und den Geschmack des Publikums, charakterisiert. Diese beiden Faktoren waren für das Verhältnis der Dichter zur Bühne verantwortlich.

Das Jahr 1830 ist für das Melodrama nicht, wie für das Kunstdrama, ein Wendepunkt. Die Stücke, die vor diesem Datum verfasst wurden, unterscheiden sich nur in unwesentlichen Punkten von den späteren. Das Volksstück stand praktisch ausserhalb der literarischen Entwicklung. Wir werden uns also in der Wahl der Beispiele nicht streng an diese Trennungslinie halten.

Die Berufsschreiber konnten natürlich nicht originelle Stücke in grosser Zahl schreiben. Ihre Hauptarbeit bestand daher aus Übersetzungen und Bearbeitungen, und dort, wo sie ein neues Stück verfassten, lehnten sie sich, wie es einst die commedia dell'arte, später die spanischen Dramatiker und in einem gewissen Mass auch die Elisabethaner getan hatten, an ein Rezept, das die verschiedenen Elemente enthielt, die ein erfolgreiches Bühnenstück aufweisen musste.

### *1. Bürgerlich-historische Doppelspurigkeit*

Die für das Volksstück des 19. Jahrhunderts typische Zweiteilung in eine unhistorische und eine historische Handlung gehört zu den frühesten Kennzeichen des englischen Geschichtsdramas, vor allem der primitiveren Chronik. Wir brauchen uns nur an die

Rolle von Falstaff in *Henry IV*, von Pistol in *Henry V* oder später an diejenige Muftis in Drydens *Don Sebastian* zu erinnern, um uns von dieser Tatsache und auch von ihrer eigenartigen Färbung zu überzeugen. Denn dieser unhistorische Handlungsteil war sowohl ein Zugeständnis an das Publikum als auch Erholung im Lachen. Auch in Shakespeares strengeren Historien blieb das Volk Ursache des Gelächters und des Spotts.

Es gab aber schon früh eine Art des historischen Schauspiels, welches das unhistorische Volksmotiv in das Zentrum der Handlung stellte und darin vor allem ernste Töne anschlug: Robert Greenes *Comedie of George a Greene, The Pinner of Wakefield* (1592) ist eines der ersten Beispiele dieser Art. Am Ende des 17. Jahrhunderts führte sie Otway in *Venice Preserved* weiter. Erst die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts aber brachten den Umschwung, die Verlegung des Schwergewichts und des Ernstes auf das bürgerliche Spiel. Gleichzeitig machte sich im bürgerlichen Drama eine entsprechende Umstellung bemerkbar: die Helden von Colmans und Holcrofts Schauspielen sind bürgerlich, die Bösewichte im Gegenspiel sind Vertreter des Adels. Ein deutlich sozialer, propagandistischer Zug machte sich damit in den Dramen bemerkbar, von dem die Sittenkomödie verschont war [1]).

Bei weitem die wichtigste Periode für die Entwicklung des historischen Melodramas war das Ende der neunziger Jahre, als Kotzebue triumphalen Einzug auf der englischen Bühne hielt. Aus den 27 Übersetzungen seiner Stücke aus dem Jahre 1799 sei diejenige seiner *Spanier in Peru* durch Sheridan herausgegriffen. Hier war in den historischen Rahmen das Schicksal einer Familie hineingebaut [2]). Das bürgerliche Motiv steht mit der historischen Handlung in keinem organischen Zusammenhang; denn was hat der Kampf zwischen Peruanern und Spaniern mit Cora, dem Kind und Rollas Schützerrolle zu tun? Seine Funktion ist die eines Vermittlers zwischen dem historischen Stoff und einem bürgerlich gesinnten Zeitalter. Da die Geschichte selbst von den Stückeschreibern nicht

---

[1]) Vgl. Brinton: The Political Ideas of the English Romanticists.

[2]) Alonzo führt die Peruaner gegen Pizzaros Spanier und lässt seine Familie unter dem Schutz Rollas zurück. Als er gefangen und sein Kind geraubt wird, rettet der Freund beide.

aktuell gemacht werden konnte, wurde durch einen Kompromiss das, was man ihr nicht abgewinnen konnte, als neues Element, als Medium des Interesses der Bürger, von aussen hinzugefügt. Man entlieh es einfach dem bürgerlichen Drama.

Die Roheit der Verknüpfung beider Elemente charakterisiert das historische Melodrama des frühen 19. Jahrhunderts. Erst durch die französische Bühnentechnik von Scribe und Dumas gelang es den späteren Stückeschreibern, eine engere, wenn auch immer noch künstliche Verbindung der bürgerlichen mit der historischen Handlung herzustellen. Noch lange stachen Bearbeitungen französischer Schauspiele, wie Milners oder Planchés *Gustav III* oder Almars *Tower of Nesle*, durch ihre konstruktiven Feinheiten aus der gesamten Zeitproduktion heraus. Die meisten machten es wie Kotzebue oder Dimond und verknüpften ein bürgerliches Familiendasein oberflächlich mit der historischen Situation [1]). Selbst in einem derart auffallenden Stück wie Jerrolds *Becket* fehlt die künstlich eingeschobene, häusliche Episode nicht: die Ehe Breakspears und Lucias wird durch den Aristokraten de Blois gefährdet, und Becket wird in seiner Stellungnahme durch den letzteren getäuscht. Bezeichnend für die melodramatische Art ist das störende Auftreten dieser beiden unhistorischen Liebhaber in der bedeutenden Staatsszene zu Clarendon, wo Jerrold in der Gegenüberstellung von Erzbischof und König eine Szene schuf, wie es in der gesamten Prosadramatik der Zeit keine zweite gibt.

Typisch für die Umarbeitung Shakespeares ist Haines *Richard Plantagenet*, wo der Aufstand Tylers und die Rolle des Königs in den Hintergrund treten und neuen, bürgerlichen Konflikten Platz machen: Effie wird durch Holland verführt, und der Zwist zwischen Mowbray und Derby wird auf diesen Vorfall zurückgeführt. Später entführt Richard dasselbe Mädchen, und ihr alter Vater befreit sie aus den Händen der beiden mächtigen Herren. Daneben verteidigt Tyler seine Tochter, während seine Gattin, als sie ihn vor seinen Feinden deckt, erschlagen wird. Shakespeares tragische

[1]) In *Hero of the North* verhilft eine Minenarbeiterfamilie durch ihre Loyalität und Aufopferung dem vertriebenen König Gustav wieder zu seiner Krone. Ebenso verdankt ein adeliges Paar sein Glück einem gutmütigen Bauern.

Historie wird zu einem bürgerlichen Melodrama, das sich in ein schimmerndes, historisches Gewand mit nicht weniger als 6 Schauszenen hüllt. Nach dieser Art wurden viele alte Dramen hergerichtet. Nie aber wurde in einem Prosastück ein historisches Geschehen entwickelt. Auch in Jerrolds Stück, das am ehesten als historisches Drama bezeichnet werden kann, fehlt die Entwicklung des Becketmotivs. Statt dessen werden einige allerdings ausgebaute, mit eindrücklichen Reden und Charakteren ausgefüllte Schauszenen nach Shakespeares Art geboten.

Befriedigender als die Kompromißstücke sind diejenigen Melodramen, in denen von Anfang an eine bürgerliche Handlung im Mittelpunkt steht und in die das historische Motiv nur gelegentlich eindringt. Cherrys *Peter the Great* (1807) und das bedeutend frühere, berühmte, halbromantische Versdrama Homes, *Douglas*, waren von dieser Art. Vor allem aber führte Scott dieses Konstruktionsprinzip in seinen Romanen weiter. Man braucht sich nur an die Handlung von *Ivanhoe*, *Kenilworth* oder *The Heart of Midlothian* zu erinnern, Milieu und gelegentliche Problematik, die in seinen besten Romanen wie *Rob Roy* allerdings organisch mit dieser Handlung verbunden sind, wegzudenken. Was übrig bleibt, ist ein Geschehen, das sich mit Ausnahme gelegentlich meisterhaft gezeichneter Charaktere nicht von dem eines Melodramas unterscheidet. Diesem Umstand verdankten auch seine Romane ihre ungeheure Popularität auf der Bühne des 19. Jahrhunderts [1]). Nichts war leichter, als Scotts Romane zu dramatisieren; denn die Handlung lag, bereits in Szenen zugeschnitten und als solche ausgestaltet, vor. Terry, Pocock, Dibdin, Calcraft, Soane, Moncrieff, Planché u. a. sahen sich nur vor die Aufgabe gestellt, die Stoffmasse zu bemeistern, d. h. eindrückliche Szenen auszuwählen und den Dialog zu vervollständigen. Und sie erledigten diese Aufgabe schlecht genug. Jeder von Scotts dramatisierten Romanen leidet an einem Übermass von Handlung: das Tempo musste die Nuancierung ersetzen und die plumpe Vereinfachung der besten Charaktere,

[1]) Während sich aber Scott in erster Linie von der historischen Atmosphäre angezogen fühlte und das melodramatische Geschehen zu ihrer Gestaltung benützte, machten die Stückeschreiber aus seinen Romanen Produkte, in denen eben diese bürgerlich-melodramatische Handlung, bunt aufgezogen, im Vordergrund steht.

Grobheiten der Sprache und die Verwischung der historischen Atmosphäre verdecken. Wenn gewissen Bearbeitern die Möglichkeit offen gestanden hätte, ein längeres Drama zu schreiben, so wären bestimmt annehmbare Schauspiele zustande gekommen. Nach dem Brauch ihrer Zeit aber mussten sie einen Roman in die zwei oder drei knappen Akte pressen, die dem Bühnenstück zur Verfügung standen; denn an einem Theaterabend mussten ja noch eine Farce und ein Ballet aufgeführt werden. Immerhin regten Scotts Romane die Produktion des historischen Melodramas mächtig an. Sein unmittelbarer Einfluss war weniger ein Erstarken des historischen Interesses im Schaustück als die Verbürgerlichung des historischen Schauspiels. Almar, Haines, Lacy, Stirling und viele andere[1]) konnten sich nun auf sein Beispiel berufen, wenn sie ein stereotypes, bürgerliches Drama in einen mehr oder weniger historischen Rahmen hineinkonstruierten.

*2. Schau.*

Neben der groben Zweiteilung der Stücke in den historischen Rahmen und die bürgerliche Füllung und dem daraus resultierenden sozialen Konflikt forderte das Publikum von einem historischen Stück anderes. Der ernste Ton, den die Problemstellung verlangte, musste durch Komik ausgeglichen werden, und schliesslich durfte in dem Augenblickswerk wie im heutigen Film, in dem noch dieselben Wünsche des Publikums befriedigt werden, auch Auge und Ohr nicht ohne Unterhaltung ausgehen: Schau und Musik gehören zu den wesentlichen Elementen eines populären Rezeptstücks. Schon 1803 hatte Dimond das Vorgehen in der Konstruktion eines erfolgreichen Stückes zum Teil wenigstens beschrieben:

> «To frame situations for music, and opportunities for spectacle, were the first objects of my attention ... Language, character and consistency of action, receded into mere points of occasional regard[2]).»

Dimond erkannte klar das Gebiet des Melodramas: die Faktoren, die im Kunstdrama vor allem beachtet wurden, traten in

[1]) Das ganze Gebiet, allerdings ohne die wünschenswerten Hintergründe, hat H. A. White erfasst in: Sir W. Scott's Novels on the Stage.

[2]) Preface zu *Hero of the North.*

den Dienst von zwei Elementen, die in der Tat dem historischen Melodrama das Gepräge geben. In dem Masse, wie Linienführung und Charakterzeichnung schwächer, Gehalt und Sprache ärmer wurden, schwollen die Nebenelemente an, und was einst blosser Schmuck war, wurde zur raison d'être des Bühnenstücks. Das Schema, das neben den letztgenannten Faktoren noch gewisse moralische Elemente, auf die wir später eingehen werden, vorschrieb, versah die Funktion einer Gussform. Der historische Stoff wurde in den zugewiesenen Behälter geleitet, und was in den normalerweise vier Schauszenen nicht Platz fand, floss ab. Das geschichtliche Moment findet sich deshalb vor allem in dieser Szenenart.

Das Melodrama übernahm die Schautechnik von der Pantomime. Bereits in der 1795 aufgeführten Pantomime *Alexander the Great* erkletterte der Eroberer persönlich die Mauern von Gaza, und im Schlussakt zog er mit Prunk in Babylon ein. In Dimonds *Hero of the North* wurden eine Nonnenaufnahme in einer vollbesetzten Kapelle, ein Nordlicht und eine Schlacht gezeigt. Cherry flocht in seinem *Peter the Great* völlig unmotiviert ein Volksfest ein, wie es nach ihm unzählige taten; ferner rundete er die Schlußszene zum verlangten Umfang auf durch einen Umzug aller Gewerbe und Zünfte mit ihren Abzeichen sowie durch eine Rede des Zaren an sein Volk unter Glockengeläute und Kanonendonner. Dibdin brachte 1804 seine Belagerung Gibraltars, ein ebenfalls pantomimisches Wasserspiel mit Gesangseinlagen. Die Flotten von drei Nationen sind darin die Hauptspieler, und die «grand and memorable attack, with real ships and gun vessels, regularly built and rigged, blowing up the whole Spanish Floating Batteries, etc. with a real representation of the Humanity of the English in saving their enemies' drowning sailors from Destruction . . .» war die Hauptattraktion der Vorführung. Schon hier findet sich die für das blosse Schaustück typische Verbindung von kriegerischer Schau mit einer humanen und patriotischen Einzelaktion — ein Sinnbild dieser Kompromißstücke, in denen der Krieg zwar als Übel und Leidensquelle für die bürgerliche Welt dargestellt, aber dennoch als Augenweide und Schaumoment ausgenützt wird. 1811 galoppiert auch

[1]) Bild 7.

schon die Pferdeschau *Timour, a Grand Romantic and Equestrian Drama*, des skrupellosen M. G. Lewis über die Bretter. Ein wilder Geselle, Timour mit Name, wirbt darin um die Amazonenkönigin Zorilda. Durch diese künstliche inhaltliche Verknüpfung erreichte der Schreiber, dass sich zwei Reitervölker auf der Bühne trafen. So konnte er in diesem Zirkusstück Dressurkünste vorführen: Zorilda steigt von ihrem knienden Pferd auf den Rücken zweier Mohren, die Pferde verneigen sich vor Timour, und im Turnier hilft das Wunderpferd Kernims seinem Herrn zum Sieg, indem es den Gegner aus dem Sattel reisst, das Schwert seines Herrn vom Boden aufhebt und erstochen wird — «dying with as much discretion as the best Macbeth or Richard of our time» [1]). Eine Reiterschlacht schliesst dieses rohe Stück ab. Geschichte dient dem Verfasser in erster Linie als Vorwand, Pferde auf die Bühne zu bringen, wie sie andernorts als Motivierung für Brände, Explosionen und die Vorführung von Schiffen dient.

Welche Gebiete standen der Schau zur Verfügung? Zunächst kann sie sich als Schmuck der Handlung in diese einordnen. Von einfachen, romantischen Naturszenerien, die sich in jedem Melodrama finden, dehnt sich der Umfang der Hintergrundsmalerei bis zu dem glänzendsten Schaustück, Milners *Mazeppa*, wo der auf das Pferd gefesselte Kosak durch ein «Moving panorama of the Course of the Dnieper River» sprengt, von Gewitter, Wolf und Geier verfolgt. In Haines *The Rye House Plot* fährt die Barke Karls II. vor einem ebenfalls beweglichen Panorama die Themse hinunter [2]). Hier hat die Schau auch den letzten Zusammenhang mit der Handlung verloren.

Im Raum vor den Kulissen können sich abspielen: Verfolgungen über Klippen und Bergbachstege wie in Sheridans *Pizarro*, also pure Akrobatik, ferner Paraden, Duelle und Schlachten, die auch heute noch in keinem historischen Film fehlen dürfen. So bringt *The Battle of Waterloo* die Schlacht von Quatre-Bras [3]), wo sich französische Kavallerie und Hochländer schlagen, Ligny in Flammen, den Tod des Herzogs von Braunschweig und Blüchers Sieg; in

[1]) I 2.
[2]) III 3.
[3]) II 6.

dem Getümmel hilft die gute Molly den Verwundeten. Doch auch friedliche Massenszenen waren beliebt. Wir erwähnten bereits Volkstanz und Umzug. Bälle finden wir in Stücken, die auf ein französisches Vorbild zurückgehen.

Die eigentliche Bühnenausstattung konnte das obligatorische Prunkgemach liefern, das selbst in einem Pferdespiel wie *Timour* nicht fehlte. Gelegentlich wurden auch einzelne Schiffe auf die Bühne gebracht: in *Borgia* schlägt der Blitz in eine Gondel, und in einem andern Stück besteigt der flüchtige Karl II. ein Schiff. Die grösste Wirkung auf diesem Gebiet hatten aber Brände und Hauseinstürze. Bulwers *The Last Days of Pompey* verdankte seinen Bühnenerfolg vor allem diesen Möglichkeiten. Dimond gibt in *The Conquest of Taranto* eine anschauliche Beschreibung eines derartigen Vorganges: die ahnungslosen Verteidiger sitzen im Prunkgarten vor dem Palast und betrachten einen Kriegstanz — «suddenly, a tremendous crash interrupts the festival... a second crash... Instantly the front of the terrace gives way, and falls into a frightful ruin, over which the Moors tumultuously emerge from the bosom of the earth. At the same instant all the lattices between the side scenes are shivered into pieces, and javelins protude from every opening[1]).» Welchen Zweck diese waffenstarrenden Fenster hatten, interessierte niemand; der Lärm, den das zersplitterte Glas verursachte, war viel wichtiger. Sogleich wird in diesen Tumult die rührende Szene eingeschaltet: Oriana rettet ihren Vater vor Hamets Hieb. *Russian Sacrifice* und *Invasion of Russia* boten Gelegenheit, den Brand Moskaus, durch rührende Rettungsaktionen versüsst, auf die Bühne zu bringen. In diesem Stück befindet sich eine Schneesturmszene: auf der von Leichen übersäten Steppe ermuntert Napoleon vom Schlitten aus seine Soldaten; ein Kosakenangriff folgt und reibt das Trüppchen auf [2]).

Die Romane Scotts, vor allem *Ivanhoe* und *Kenilworth*, boten reichlich Gelegenheit für Schau. Seine szenenartige Romankonstruktion lieferte den Bearbeitern fertige Schauszenen — Schlachten, Brände und Turniere. Diesem Umstand verdankten

[1]) II 6.

[2]) III 1. Seltsamerweise finden sich in Hardys *The Dynasts* noch manche entsprechende Szenen.

sie nicht zuletzt ihre unglaubliche Popularität auf der Bühne. Sie trugen auch viel dazu bei, das antiquarische Interesse der Bühnenkunst anzuregen. Zunächst aber sind Ansätze zu Schauszenen von historischem oder antiquarischem Wert spärlich. Getümmel, Spannung, Sensation und Prunk ersetzten im romantischen Melodrama historische Genauigkeit. J. R. Planché, der sich bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts auch theoretisch mit der historischen Kostümierung auseinandersetzte, schrieb 1823 seinen *Cortez*. Das Interesse an der Kostümierung blieb aber auch bei ihm oberflächlich. Durch zahlreiche Fussnoten wies er sich über seine Belesenheit in Bräuchen und Geschichte der Mexikaner aus. Im Text finden sich Schilderungen von Instrumenten, Fahnen usw., und in den zahlreichen Liedeinlagen verwertet er sogar die tropische Tier- und Pflanzenwelt. In einer Bühnenanweisung beschreibt er die Landschaft, die sich im dritten Akt aus der Vogelschau bietet. Daneben finden sich aber ebenso zahlreich rein romantische Schaumomente: die Untertanen Montezumas bringen einheimische Geschenke, Eingeborene tanzen, und Cortez präsentiert etwas naiv seine Kavallerie. Am Ende des ersten Aktes lässt er seine Flotte verbrennen. In der Stadt Mexiko betrachten wir eine Opferprozession, und in der Schlußszene reitet Montezuma inmitten eines grossartigen Gefolges den berittenen Spaniern entgegen und unterwirft sich. Was befindet sich aber unter diesem prächtigen Mantel? Ein von Dryden übernommener Bruderzwist, einige komische Figuren, von Kotzebue übernommener Familiensinn in einer Indianerfamilie — der Inhalt eines gewöhnlichen Melodramas. Und Planché tat gut daran, einen derart kläglichen Inhalt zu wählen; denn wie sollte der Zuschauer bei einem derartigen äussern Aufwand noch auf die Qualität des Gebotenen achten können?

So zeigt sich das exotische Element der Romantik auf der Bühne in den Schauszenen. Das antiquarische Interesse kann weiter verfolgt werden etwa in dem von M. R. Lacy zusammengestellten *New Grand Historical Military Spectacle of Napoleon Buonaparte* (1831), das in einer Bilderreihe Napoleons Leben vorführt. Hier findet man die Anmerkung: «the costumes actually worn by Napoleon and the Principles of his staff, have been brought from France». Auch der im gleichen Jahr aufgeführte *Mazeppa*

verfügt trotz aller Fantastik über eine deutliche Milieutreue. Und *Richard Plantagenet* (1836) wird in der Einleitung als «rich in views of ancient London and splendid pageantries of the olden time... well calculated for the eye and the ear» empfohlen.

Wenn wir von einer Entwicklung des historischen Melodramas sprechen wollen, so ist sie rein bühnenmässig. Aber das Schaustück war ja in erster Linie ein Bühnenstück, in dem die augenfällige Gestaltung das wichtigste Element war.

### *3. Komik: Situation — Charaktere — Burleske.*

Wir führten bereits an, dass auch die Komik zu den wesentlichen Elementen des historischen Melodramas gehöre. War schon das Schauelement nicht organisch mit dem Stück verbunden, so gilt dies noch mehr vom Heiterkeitsmoment. Es ist ein von aussen hinzugefügter Bestandteil wie in den ältesten englischen Historien und findet sich selten im eigentlich historischen Teil; gewöhnlich ist es auf ungeschichtliche Personen und Situationen übertragen. Vor allem drei immer wiederkehrende Typen charakterisieren das Volksstück.

Am häufigsten wird der Enkel des miles gloriosus und des Falstaff, unendlich verwässert und vereinfacht, herbeigezogen. Er ist eine stehende Figur, die neben dem populären König und anderen Rollen in der Schublade des Schaustückschreibers bereitlag. Einer der originellsten Vertreter dieser Art ist der dem gefeierten Komiker Elliston auf den Leib geschriebene Timotheus Trombone, «Chief of the Grand Military Brass Band of United parishes of Hollowhead and Hogs-Norton», eine farcenhafte, nur aus exzentrischen Auswüchsen bestehende Schöpfung Almars. Mit seiner mächtigen Trompete flieht er aus der Schlacht und wirkt in einer Reihe von derben, possenhaften Situationen mit: er belauscht, unter einem Wasserfass verborgen, die Heiratspläne seines Weibes, verkleidet sich als Frau und kompromittiert damit seinen Rivalen, wird endlich begnadigt und findet sein Eheglück wieder. Er ist ein viktorianischer Falstaff, gutmütig und unschädlich, dessen Bedeutung nicht mehr im Soldaten, sondern im Bürger liegt[1]).

[1]) Weitere Variationen des lächerlichen Soldaten sind das verwöhnte Herrensöhnchen Sparrowitz in *Peter the Great*, der groteske Russe Scoffenhoff in *Russian Sacrifice*, der Beau und Hasenfuss Valianto in *Joanne of Arc*, der furchtsame Sancho in *Cortez* und viele andere.

Der zweite Typ ist der gutmütige Polterer, meist ein tüchtiger Handwerker und Familienvater, ein lauterer und loyaler Charakter, der dem verkleideten Fürsten eine Lehre zu geben hat. Er ist der Enkel von Lillos grossmütigem Thoroughwell, obwohl er hier humoristisch aufgefasst ist. Wir treffen ihn schon in Sherrys Zimmermeister Maritz, Peters Arbeitgeber. Wir begegnen ihm wieder als Copp in Paynes *Charles II*, wo er bezeichnenderweise die einzige nicht aus der französischen Quelle übernommene Gestalt ist: der derbe, etwas brummige Wirt des Grand Admiral zu Wapping erteilt dem lüsternen, verkleideten Karl II. eine Lektion in Bürgermoral, sperrt ihn in den Keller, als er nicht zahlen kann, und lässt sich auch im Thronsaal von seinem Herrn nicht imponieren. Ähnlich hält der grossmütige Handelsmann Brock in Planchés *Charles XII* dem verkleideten Schwedenkönig eine Vorlesung über seine Schulden; gutmütig erlässt er sie ihm aber und zieht als Patriot mit ihm in den Krieg. Es gibt unzählige Abarten dieses Typs, der das selbstbewusste und selbständige, behäbige Bürgertum verkörpert.

Der humane, gutmütige Zug dieser beiden Typen zeichnet vor allem eine komische Figur aus, die oft in Stücken mit fremdländischem Inhalt auftritt und die populäre Auffassung der englischen Aussenpolitik spiegelt. Im russischen Feldzug marschiert der wackere Ire Teddy Malony mit; er rettet Kinder, steht bedrängten Frauen bei, hilft russischen Flüchtlingen und versieht überhaupt den Dienst einer internationalen Gerechtigkeit. Dabei ist er guter Dinge und von biederem Humor[1]).

Neben diesen für das historische Volksstück typischen komischen Figuren treten alle Rollen des bürgerlichen Lustspiels auf, die uns aber hier nicht interessieren. Ebenso wenig haben wir uns in diesem Rahmen mit den groben Spässen aus der Farce abzugeben. Wichtig für uns ist nur, die Harmlosigkeit und den versteckten moralischen Gehalt dieser humoristischen Gestalten zu erkennen. Sie sind nur in ihrem äusserlichen Gebaren lustig und etwas ungewöhnlich. In ihrem Denken und Fühlen unterscheiden sie sich nicht von den tugendhaften Helden. Ihre Komik ist ein

[1]) Amhersts Molly ist eine ähnliche Figur wie der wackere Ire in *Russian Sacrifice* oder im Provinzstück Bromleys.

Mäntelchen von behaglichem Humor. Im Wesen sind sie ebenso unkomisch wie die Volkskönige unköniglich sind. In ihrem Innern arbeitet ein allzu enges, starres Bewusstsein von Recht und Unrecht, das alle Sonderart aufhebt. Alle laufen in ihrer vorgeschriebenen Bahn der Scheinirrung und geben im Schlussakt ihre Gleichheit offen zu. Könige bekennen ihren Irrtum, verfolgte Bürger gelangen zu ihrer Belohnung, und komische Figuren werden normale Menschen.

Wir übergehen einzelne originelle, komische Charaktere in Planchés und Jerrolds Stücken. Als komische, historische Figur wäre etwa Jakob I. in Macfarrens *Guy Faux* (1822) zu nennen; der grobe König mit seinem von klassischen Zitaten durchsetzten Dialekt ist in Anlehnung an die im gleichen Jahr dramatisierte Version von Scotts *Nigel* entstanden. Folgende Äusserung zeugt aber von der geschickten Gestaltung dieser Figur:

> «Hoot! Hoot! When we do kind act, foregad, it pays us back wi' interest. Terence says better—but ye are ignorant o' the classics[1]).»

Friedrich der Grosse in Selbys Burletta ist ebenfalls eine wirkungsvolle, komische Einzelfigur mit seinem Schnupfen, seinen «Hems», seinem Zorn und seinen Fusstritten; doch liegt der Verdacht nahe, dass ihm ein kontinentales Vorbild Pate stand. In den andern historischen Komödien — *Charles II*, Moncrieffs *Rochester* (1823), Mortons *Henry IV* (1820) — wird die Komik nicht durch den historischen Charakter, sondern durch Situationsfarce, vor allem durch Verkleidung und durch Nebenrollen erreicht.

Das historische Melodrama zeigte inhaltlich keine Beziehung zum Kunstdrama; dafür fiel uns die starke Durchsetzung des historischen Stoffes mit bürgerlichen Elementen auf. Die Burleske, die ihrem ganzen Charakter nach hier und nicht im Rahmen des Versdramas zu erörtern ist, bleibt diesem Prinzip durchaus treu. Sie ist aber in enger, allerdings negativer Anlehnung an das literarische Drama entstanden. Sie macht sich an das rhetorische Drama heran, setzt dessen aufgeblähte Gestalten in eine kleinbürgerliche, moderne Atmosphäre und löst das tragische Problem

[1]) II 1.

als Familienangelegenheit. Sie entbehrt der wenn auch negativen Kritik der Parodie und bleibt eine blosse Schrulle, zeigt aber selbst in ihrer kritiklosen Art die Kluft, die zwischen den rhetorischen Bühnenwerken und der neuen Zeit gähnte. Ohne ein eigenes historisches Drama schaffen zu können, fielen die Burleskenschreiber über eine längst überholte, sich aber zäh behauptende Dramenart her und belachten an ihren Geschöpfen, die sie ebenso tief in ein problemloses, alltägliches Leben hinabzogen, wie sie vorher in den lebensfernen Wolken wandelten, die eigene Ohnmacht, grosse Menschen zu gestalten und zu verstehen. Die Burleske ist das schlagende Zeugnis für die Unfähigkeit des Bürgerpublikums des 19. Jahrhunderts, die erhabene Grösse von Shakespeares Helden zu würdigen, die sich durch die geschmacklosen Verstümmelungen von Bearbeitern allerdings nur wenig von den hohlen Schöpfungen unoriginellen Dramatiker wie Rowe, Home, Brooke usw. unterschieden. Die Burleske ist das krasseste Beispiel für die Abwesenheit jeglichen literarischen Verständnisses und Geschmacks bei Stückeschreibern und Publikum des vergangenen Jahrhunderts.

Dennoch ist die Art der Entheroisierung und der entstehenden Komik interessant. Am besten lässt sie sich an Dibdins Travestierung von Lees gespreizter Tragödie *Alexander the Great! in Little, a Grand Tragi-comic Operatic Burlesque Spectacle* (1837), studieren. Gereimte Verspaare tragen die Hauptlast des Lachreizes: unsäglich billiges Gereime, alberne «puns», z. T. in Gassenhauermelodien oder als Arienparodien gedacht. Als Beispiel diene folgendes Paar:

*Heph.:* Reign, son of Jove! Hail Alexander!
*Alex.:* Dunce!
How can a body rain, and hail at once?

Daneben besteht die Komik ausschliesslich aus einer Folge von lächerlichen Situationen, etwa von der folgenden Art:

«Alexander on a steam gun, attended by all his chiefs, who... salute with hands to their helmets like modern grenadiers.»

Die Bühnenillusion, die in den opernhaften Originalen von Lee und von Metastasio bereits stark belastet war, wird oft zerstört,

und der dadurch entstehende billige Realismus zum Gegenstand des Gelächters gemacht:

*Alex.* The ghost of Clytus! Quit my sight! Why here?
*Cly.* To show you kill'd me with a playhouse spear.

Der oberflächliche, leichte Ton ertrug natürlich den opernhaften tragischen Ausgang des klassizistischen Originals nicht; die Burleske musste glücklich enden. Dieser Widerspruch der beiden Dramenarten wird mit kindlicher Freude ausgebeutet: wo Roxana ihre Nebenbuhlerin Statira ermorden soll, rettet ein Geist die Schlafende, und sie durchbohrt das Kissen, das Alexander seinerseits, in der Meinung, seine sterbende Gattin zu umarmen, an sich drückt. Nachdem der Geist alle versöhnt hat, empfiehlt er sich:

«Do—and, as each grand Melodrama should end,
Dance merrily below, while I ascend.»

Finale: Air—fuddle all your noses...

Dieses Stück endet in einer Parodie auf das Melodrama. Diese scheinbare Überlegenheit hinderte jedoch den Verfasser nicht, ein derart entsetzlich tiefstehendes Melodrama wie *Valentine and Orson* zu produzieren, in dem aus dem Verhalten einer Bärenmutter Rührung gepresst wird.

Der Anachronismus liegt an der Wurzel der historischen Burleske. Die Spannung zwischen der heroischen Unwirklichkeit der Oper und der zeitgenössischen Mittelklassenatmosphäre, also das Familiärmachen des Helden, gibt dieser Gattung in den zwanziger und dreissiger Jahren ein eigenartiges, nicht unsympathisches Gepräge, das später völlig verloren ging[1]). Planché hat sie auf das Gebiet des Märchens und der Mythologie ausgedehnt und geschmackvolle, leichte, familiäre Stücke geschrieben und die grobe Art Dibdins wesentlich verfeinert. Auch bei ihm ergibt die

[1]) In Dibdins *Melodrama Mad! or, the Siege of Troy* (1819) gibt es im Griechenlager vor Troja Radfahrer, Thersites raucht im Schildwachhäuschen eine Pfeife, Troja wird am Ende als Brandversicherungsanstalt neu aufgebaut. Hektor erhält die Forderung des Achilles durch den Postboten und bemerkt: «Yet methinks he might have paid the postage.» Odysseus spricht einen breiten englischen Dialekt.

Spannung zwischen Wunderbarem und Alltäglichem die Grundnote des Witzes[1]). Die breite Masse, vor allem der früheren Burlesken, befindet sich aber auf dem tiefen Niveau groben Lächerlichmachens und plumper familiärer Spässe aus dem Gebiet der Farce.

Die Burleske ist also der Ausdruck der Spannung zwischen einer überlebten Bühnentradition und einem neuen Publikum, zwischen einem fremdgewordenen Heldengefühl und einem realistisch denkenden Bürgertum. Zugleich ist sie aber auch der Ausdruck der Degeneriertheit des Publikumsgeschmacks und der Unfähigkeit dieser kleinen Stückeschreiber, ein neues historisches Schauspiel zu schaffen.

### *4. Spannung.*

Nichts verrät die Schwäche dieser Stücke mehr als die Verwendung der Spannung. Denn während das französische Drama und Scotts Romane dadurch einen organischen Zusammenhang gewannen, der sie als ein abgerundetes, einheitliches Ganzes erscheinen lässt, von dem sich kaum ein Teil abtrennen liesse, wird im englischen Melodrama der heterogene Charakter erst recht augenscheinlich. Einheitliche Spannung setzt natürlich eine einheitliche oder doch organisch verbundene Handlung voraus. Wo diese aber aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt sein musste wie im historischen Melodrama, konnte sie von einem schwachen oder einem mittleren Dramentechniker nicht zusammengefasst werden. Dieser begnügte sich damit, jedem der Elemente etwas Spannung beizugeben. So finden wir in Almars *Sedgmoor* eine besondere, heitere Handlung: das Verhältnis Trombones zu seiner Frau. Eine komische Ehe ergab in beinahe allen Stücken die geforderte leichte Spannung.

Die bürgerliche Haupthandlung trug naturgemäss auch den Hauptteil der Spannung: ein Ehe- oder ein Liebespaar, oder beide zusammen wie in Fitzballs *Hofer*, wurden getrennt und die Zeit ihrer Trennung mit einer Kette von das Wiederfinden aufschiebenden Zwischenfällen ausgefüllt. Eine weitere, wesentlich schwächere Spannung musste den geschichtlichen Rahmen in sich zusammen-

[1]) Vgl. dazu den Aufsatz von Granville-Barker: Exit Planché — Enter Gilbert.

halten: der Ausgang des Kampfes der Peruaner gegen die Spanier in Kotzebues Stück, der parallel konstruierte Konflikt zwischen Indianern und Spaniern in Planchés *Cortez*, Napoleons Zug nach Moskau.

### *5. Erotisches Moment und Musik.*

In den straffer geführten Melodramen wie Jerrolds *Becket* oder Cherrys *Peter* fiel das Liebeselement meist mit der bürgerlichen oder der komischen Handlung zusammen, oft auch mit beiden, wie in Milners *Guy Faux*. Da die Grosszahl aber blosse Rezeptstücke waren, musste ihnen eine kleine Liebeshandlung beigegeben werden. In vielen Stücken, wie in Fitzballs *Joan of Arc*, folgt die als Soldat verkleidete Liebhaberin ihrem Geliebten ins Feld. In *Hero of the North* hat der Liebhaber seine Auserwählte zuerst aus einem Kloster zu holen.

Eine der Funktionen des erotischen Motivs war, Gelegenheit und Situationen für Lieder oder Duette zu schaffen. Der opernhafte Charakter des Melodramas entsprang vor allem dieser Aufgabe. Denn die illegitimen Theater durften ja nur Melodramen aufführen, und diese mussten nach der Definition des Zensors mehrere Gesänge enthalten. Man half sich damit, dass man einige komische oder ernste Soldaten- und Liebeslieder an geeigneten Stellen oder an solchen, die dafür hergerichtet wurden, in den Gang der Handlung einschaltete und die Aktschlüsse durch donnernde Chorfinale verstärkte. Im übrigen wurde das Schauspiel durch diese Einlagen wenig beeinflusst. Lieder spielten wegen der Abwesenheit gewisser Elemente wie Spannung und Schau in der Burleske eine wichtigere Rolle. Durchschnittlich enthielten sie deren sieben bis zehn. Oft wurden auch besonders pathetische und pantomimische Stellen der Handlung zur Erhöhung des Effektes durch musikalische Begleitung unterstrichen.

### *6. Der Bürgerkönig.*

Wenn das historische Geschehen im Melodrama nur der Schau, d. h. der Wirkung auf das Publikum diente, so können wir auch keine objektive Personendarstellung, kein Eingehen auf ein bestimmtes historisches Individuum erwarten. Historische Gestalten interessierten nicht als Einzelwesen, sondern ausschliesslich in ihrer

Beziehung zum bürgerlichen Hauptspiel. Am auffallendsten trifft dies bei den Königen zu: sie sind ihrer historischen Rolle enthoben und zu Typen oder Wunschbildern geworden. Ebenso stereotyp ist ihre Rolle in der Handlung geworden. Da Loyalität eine der Grundzüge des englischen Volksstückes war, zählen sie selten zum Gegenspiel. Kraft ihrer Stellung haben sie am Schluss, wenn die Situation unhaltbar geworden ist, die Funktion, ihren Untertanen poetische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, oder sich verkleidet unter das Volk zu mischen und sich von Bürgern eine Lehre geben zu lassen. Vor allem Karl II. wurde immer wieder in solchen Situationen gezeigt.

In *Hero of the North* und in Pococks *Alfred* leben die geschlagenen Könige zurückgezogen bei Landleuten und werden von ihnen als ihresgleichen behandelt. Auch Karl II. in *Royal Oak* irrt geschlagen umher, bis ihn ein Bauer aufnimmt. In einem andern Stück geht derselbe König furchtlos zu seinem Feind Fairfax und fordert den jungen William Wyndham von ihm, der sich an seiner Statt hatte verhaften lassen. Einer der kleinen Striche, mit denen Sheridan Kotzebues Stück bereicherte, ist die Befreiung des Peruanerkönigs Ataliba durch seinen Untertanen Rolla. Noch besser konnte ein Fürst dem Bürgerpublikum näher gebracht werden, wenn er sich freiwillig und verkleidet unter das Volk begab und als einfacher Bürger mit ihm lebte. Schon 1807 wird Peter als Schiffszimmermann und als Werber um ein einfaches Mädchen dargestellt:

> «He who was doomed to govern and legislate for men should first begin by learning himself to be a man[1]).»

Nebenbei wirkt hier der Zar als Heiratsvermittler.

Wie wenig diese Stückeschreiber zwischen einzelnen Individuen unterschieden, beweist Amhersts *Waterloo*, wo selbst der verhasste Napoleon als Kamerad seiner Soldaten und als gnädiger Freund des Volkes auftritt. Er bewundert den Patriotismus eines gefangenen Engländers und verkehrt leutselig mit einem Bauern. In *Invasion of Russia* degradiert er einen Kinderdieb, begnadigt grossmütig russische Attentäter, rettet mutig eine Mutter aus dem

[1]) Cherry: *Peter the Great.* I 1.

brennenden Moskau und nimmt auf dem Rückzug einen Kranken in seinen Schlitten auf. Er ist das Wunschbild des Volkskönigs. Auch der nach einem französischen Vorbild geschaffene Gustav III. in Milners Stück ist ein Vertreter des «patriot king», des um sein Volk besorgten Herrschers:

«What to a king so sure, so dear a safeguard as his people's love[1])?»

*Henri IV*, ebenfalls eine Nachahmung, passt gut in diese Galerie der Volkskönige. Im Vorwort betonte Morton, dass nicht so sehr Heinrichs geschichtliche Bedeutung in Frage komme als seine «magnanimity, courage, gallantry, good humour and clemency». Gutmütig hört denn der unerkannte König die Spässe der Dörfler über sich an, ja er ist sogar bereit, seine Rolle in ihrem Schauspiel zu übernehmen. Seine Devise lautet:

«Let me emulate the clemency of Titus. The opiate that brings me sleep, is the thought that my poorest subject lies under his humble thatch contented and secure[2]).»

Auch Planchés Karl XII. muss sich unerkannt von einem Bürger die Wahrheit über seine Schulden sagen lassen. Durch Güte, Grossmut im Verzeihen und Selbstlosigkeit als Feldherr macht er diesen Tadel wieder gut.

Die französischen Parallelen zu diesem Typ sind natürlich zahlreich. In ihnen überwiegt jedoch das rein Bühnenmässige der Verwechslung, das «quiproquo», wie etwa in Serles Burletta Friedrich der Grosse für den Schauspieler Stolbach gehalten und gebührend belacht wird. Die Spötter ziehen ihn sogar in eine Verschwörung gegen sich selbst, aus der er dann als Sieger hervorgeht. In der englischen Färbung tritt das sittliche Element, das uralte Wunschbild des englischen Fürsten, in erster Linie hervor. Es ist nicht das französische artistische Prinzip, das hier zu Worte kommt, sondern die Loyalität des englischen Bürgers, die schon im nächtlichen Wandeln Heinrichs V. durch das Lager vor Agincourt Gestaltung fand und die Scott in der Gestalt von Richard Löwenherz in *Ivanhoe* wieder aufnahm.

[1]) I 1.
[2]) II 4.

### *7. Der Bösewicht.*

Man ist gewöhnt, Mitleid und Schrecken als Wirkung des Melodramas zu erwarten. Im historischen Volksstück trifft dies aber nur bedingt zu. Das sentimentale Publikum ertrug nur wenig Schrecken und diesen nur dann, wenn er durch Rührung versüsst wurde, wie wir es bereits bei der Schlachtendarstellung hervorhoben. Das englische und das kontinentale Melodrama unterscheiden sich gerade in diesem Punkt. Greuelstücke wie Almars wirkungsvoller *Tower of Nesle* sind französischen Ursprungs, und ein düsteres Femestück wie Scotts *House of Aspen* geht auf ein deutsches Vorbild zurück. Was die Charakterisierung anbelangt, so ist zu bemerken, dass Almar die ausgesprochen unmoralischen historischen Personen, Königin Margarete von Frankreich und den berüchtigten Colonel Kirk, das blutige Werkzeug König Jakobs, sozial zu erklären versucht: beide wurden durch eine vernachlässigte Jugend verdorben. Dadurch wurden sie dem Mitleid zugänglich. Derart verbrecherische Gestalten konnten aber auf der englischen Bühne nie wie im Land der Revolution populär werden.

Das Urbild des Unterdrückers, in dem sich der politische Hass gegen Napoleon ausdrückt, ist Sheridans Pizarro. Die Rede Rollas gegen ihn, die sich in Kotzebues Stück nicht findet, erweckte Beifallsstürme:

> «They (Spanier), by a strange frenzy driven, fight for power, for plunder, for extended rule: we, for our country, our altars, and our homes. They follow an adventurer whom they fear, and obey a power which they hate: we serve a monarch whom we love—a God whom we adore... Tell your invaders this, and tell them too, we seek no change; and least of all, such change as they would bring us[1]).»

Sheridan hätte vor dem Parlament nicht anders reden können. Derartige politische Töne finden sich aber im Melodrama sehr selten. Der historische Bösewicht beschränkt sich, wie seine bürgerliche Entsprechung, darauf, eine bürgerliche Intrige in Gang zu bringen und dadurch für die notwendige Spannung zu sorgen:

[1]) II 2, S. 393.

sein historischer Name diente bloss dazu, der sonst haltlosen Figur durch seinen Ruf als Tyrann oder Lüstling etwas Rückgrat zu verleihen. Almars blutiger Oberst Kirk beschränkte seine Tätigkeit darauf, der Ehre einer Bürgerstochter und dem Leben ihres Bruders nachzustellen. In derselben Funktion verwendete Barnett seinen Caesar Borgia, den Mann mit dem üblen Ruf, und Bernard den Robespierre, in dem nicht der politische Diktator, sondern der bürgerliche Bösewicht zum Vorschein kommt.

Es ist bemerkenswert, dass das Publikum an diesem Typ keinen Gefallen fand. Er konnte zur Spannung beitragen, doch musste er sich auf eine Nebenrolle beschränken — ein Prinzip, dem auch Byron treu blieb. Trat er in das Zentrum der Handlung, so musste er retouchiert werden. Das Interesse des Publikums gehörte den lichten Gestalten: dem populären König und dem bürgerlichen Helden.

### *8. Bürgerlicher Held und Heldin.*

Im durchschnittlichen historischen Melodrama wurde die eigentliche Handlung aber nicht von einer historischen, sondern von einer bürgerlichen Gestalt geführt. Und wo ein Held historisch war, wie etwa Wat Tyler in der Melodramatisierung von *Richard II* durch Haynes, da tritt er nicht in erster Linie in seiner historischen Funktion auf, sondern in der bürgerlichen, jagt dem König ein Mädchen ab und spielt sich als sein Beschützer auf. In anderen Stücken, wie der *Jeanne d'Arc* von Fitzball, werden Held und Heldin, d. h. Liebhaber und Liebhaberin, als Nebenrollen eingeführt und durch das historische Geschehen getrennt. In unzähligen Melodramen folgt die Liebhaberin ihrem tapferen Geliebten in Manneskleidern in die Schlacht, und im Gnadenakt werden beide vereinigt. War eine historische Person Zentralgestalt, so musste sie in einen häuslichen Rahmen gespannt werden, wie es Fitzball in seinem lebendigen *Hofer, the Tell of the Tyrol* (1832) in Anlehnung an Knowles' Stück tat. Hier wird die Gattin des Freiheitskämpfers zusammen mit seinem Sohn und dessen Geliebter gefangen genommen, und es bleibt Hofer vorbehalten, in erster Linie sie zu befreien, bevor er seine geschichtliche Laufbahn zu Ende geht. Jeanne d'Arc zeigte derselbe Stückeschreiber in enger,

steter Verbindung mit ihrem Vater und ihrer Schwester. In Milners Dramatisierung von Byrons *Mazeppa* wird der Held von seiner Geliebten getrennt; er kommt gerade recht, seinen Vater gegen einen Usurpator zu unterstützen, und in der Schlußszene kann er die Heirat seiner Olinska mit einem ungeliebten Pfalzgrafen verhindern.

Oft konnten Held und Heldin Patrioten sein, wie in Fitzballs beiden Dramen oder in *Wallace* (1820), Lacys *Winkelried* (1836) oder in Codes Klicheestücken. Sheridan sah sich, im Gegensatz zu Kotzebue, genötigt, seinen Alonzo ausführlich gegen den Vorwurf der Fahnenflucht zu verteidigen; denn der Spanier zieht ja für die Peruaner ins Feld:

> «When those legions, lured by the abhorred lust of gold, and by thy foul ambition urged, forgot the honour of Castilians, and forsook the duties of humanity, they deserted me. I have not warred against my native land... the banners of my country, when first I followed arms beneath them, were justice, faith, and mercy[1]).»

Stets ist der Liebling des Publikums königstreu. Jerrolds berühmte Nell Gwynne findet im Schlussakt Gelegenheit, ihrem wohlwollenden Monarchen Karl II. zu huldigen; Tresham, der bürgerlich fühlende Held in Macfarrens *Guy Faux* — der selbst nur ein grob skizziertes Instrument ist — wird in das Pulverkomplott aufgenommen, verrät es aber aus Loyalität zu König Jakob, der durchaus nicht als Tyrann gezeichnet ist. Er wird in einem Milieu äusserster Armut mit seiner Gattin und seinem Kind gezeigt. Wie Almar versuchte auch dieser Stückeschreiber, sein Verlassen des rechten Weges sozial zu erklären.

Meist ist der Held, wie Scotts Ivanhoe oder Harry Smith in *The Fair Maid of Perth*, Beschützer der Unschuld eines Mädchens. Immer erfährt die Heldin, wie Cora in *Pizarro* oder Rowena oder Rebecca in dem obengenannten Roman, Leid in der gewaltsamen Trennung; und nie gelingt es dem Liebhaber ganz, sie ohne Einmischung der historischen Gestalt, meist des Volkskönigs, zu befreien und für sich zu gewinnen.

---

[1]) III 3, S. 407.

Neben gewissen, vom französischen Drama übernommenen volleren Gestalten wie Gustav III. ragen nur Scotts Charaktere aus der melodramatischen Produktion heraus. Neben manchen unhistorischen Rollen ist es vor allem sein Jakob I., der individuelle Züge trägt.

Aber eine originelle Gestalt fällt aus dem Rahmen der melodramatischen Charaktere heraus: Jerrolds Becket, ein stolzer, starrköpfiger Kirchenfürst. Jerrold versuchte, ohne der melodramatischen Grundstruktur in seinem Schauspiel zu entsagen, in Anlehnung an Shakespeare ein ernstes Drama mit klar gezeichneten Charakteren zu schaffen. Neben vier an das elisabethanische Drama gemahnenden, wenn auch etwas forcierten komischen Rollen und dem nebensächlich behandelten Heinrich II. schuf er in dem Erzbischof ein kraftvolles Porträt, das beinahe alle Züge von Darleys und Tennysons Nachbildung enthält. Selbst ein derart kleiner Zug wie das Bettlermahl findet sich schon hier. Die etwas opernhafte Auffassung des Hauptcharakters zeigt am besten der vierte Akt, wo Becket unter lateinischem Gesang durch die Reihen knieender Soldaten, Mönche und Adeliger wie ein König aus der Verbannung zurückkehrt[1]).

Wie wenig willkommen derart originelle Schöpfungen dem Publikum waren, verraten die Äusserungen Moncrieffs, der selbst ein Massenstückschreiber war. Im Prolog begrüsste er *Becket* als «That long sought absentee, an English play», das endlich auf «the pleasing horror of a German clime» und «French sentiment, French feeling—richly clad in sighs and songs, till melody runs mad» verzichte. Es ist bezeichnend für die Macht des Publikums und des Geldes über die Stückeschreiber und ihren guten Willen, wirkliche Dramen zu schreiben, dass selbst Moncrieff den schwachen Erfolg des Becket beklagte und mit Bedauern die Herrschaft des Melodramas feststellen musste. Das bürgerliche Publikum war einer derart individuellen Schöpfung nicht hold; es hatte kein Interesse an historischen Gestalten — es wollte seine eigenen Sorgen auf der Bühne gespiegelt und geheilt sehen.

---

[1]) Es ist mir nicht gelungen, die zweifellos für diese Gestalt vorhandene, genaue Quelle zu ermitteln.

War die kühle Aufnahme des Becket ein Verlust für das englische historische Drama? Man muss diese Frage verneinen, da während der folgenden fünfzig Jahre bedeutend grössere Künstler, die allerdings weniger Bühnenerfahrung als Jerrold besassen, umsonst versuchten, Shakespeares Kunst neu zu beleben. Was ihnen nicht gelang, konnte Jerrold auch nicht glücken. Die Neugestaltung des historischen Dramas konnte eben nicht von traditionellen Gesichtspunkten aus erfolgen.

### *9. Mentalität und Erhebungsmoment.*

Auch diejenigen Elemente, die Herz und Gemüt des Publikums zu befriedigen hatten, waren genau bestimmt, und kein Stückeschreiber durfte sich erlauben, dagegen zu verstossen.

Die erste Forderung hiess, dass das Melodrama gut zu enden habe, d. h. dass Held und Heldin, nachdem sie Not und Leid ertragen hatten, durch Geld und Heirat belohnt wurden. Gegen das «happy ending» wagte keiner zu verstossen. Das sentimentale Bürgerstück des 18. Jahrhunderts hatte dem tragischen Gefühl bereits den Garaus gemacht. Lillo hatte den Akt der Gerechtigkeit an seinem irregeleiteten Mörder Barnwell durch Rührung beinahe seiner Wirkung beraubt. Holcroft hatte seine aristokratischen Gegenspieler Busse tun und seinen bürgerlichen Helden stets siegen lassen. Fitzball, der gewiss keiner der minderen Melodramatiker war, übertrug diesen Ausgang auf seine historischen Stücke: seine unschuldige Jeanne d'Arc durfte nicht untergehen. Er kostete zwar die Spannung ihrer gefahrvollen Lage gründlich aus. Da diese für das Melodrama typisch ist, sei sie hier kurz wiedergegeben:

*Joan.* Father! my noble-minded father!

*De Cam* (pointing towards heaven). We'll meet again, my child. (A momentary pause and burst of affection.)

*Joan* (kneeling). Bless me! Bless me! (music as he blesses her—she then rises and turns to Beauvais with great dignity). Man of blood, I am now prepared, unconquered, to die for my country. (To the Guards, who attempt to conduct her:) Nay; stand back—I need not your services. (Music—she ascends the steps of the pile.)

Als der Scheiterhaufen angezündet wird, das obligatorische Feuerwerk also inszeniert ist, bricht König Karl mit seinen Truppen herein und befreit sie aus den Flammen[1]).

Rührung, nicht Mitleid oder Schrecken, ist die Wirkung des Melodramas. Wie alle Gefühle, wurde auch die Sympathie im Volksstück zu Rührung gesteigert und vergröbert. Sie war das erfolgreichste und sicherste Erhebungsmoment, dessen sich der Stückeschreiber zu bedienen hatte. Der bürgerliche Handlungsteil vor allem war in ihren Dienst gestellt. Coras Besorgnis um ihren gefangenen Gatten[2]), ihre Angst ob des Diebstahles ihres Kindes, Rollas grossmütige und selbstlose Rettungsaktionen — er verzichtet sogar auf die Ermordung Pizarros — und die Reue des Halbgerechten, hier der Geliebten Pizarros, waren typische Situationen, die dem Rührstück und dem historischen Melodrama zur Verfügung standen. Das englische Publikum der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verlangte sie noch mehr als das kontinentale. Familiennot, Grossmut und Reue des Gegenspiels waren die sichersten Mittel, um Rührung zu erzeugen. Da sie dem Bürgerstock entnommen wurden, haben wir nicht näher darauf einzugehen.

Wie die melodramatische Gerechtigkeit musste auch der Patriotismus beachtet werden. Gelegentlich wurde er durch eine gemässigte Freiheitsschwärmerei übertönt. Meist aber wurden die beiden Elemente versöhnt, wie wir es bereits an Sheridans Alonzo oder Planchés Hofer feststellten. Almar benützte die Gestalt Monmouths dazu, ein freies England zu preisen; gleichzeitig aber liess er ihn untergehen, da in seiner Niederlage ja ein Sieg der Loyalität zu feiern war. Bezeichnend sind die Umänderungen, die Dimond an Brookes Vasastück vorzunehmen hatte, das wegen seiner «seditious tendency and inflammatory politics» nicht aufgeführt werden durfte. Den Usurpator und den Priester im Gegenspiel musste er aus dem Rollenverzeichnis streichen und König

[1]) In *Hofer* musste Fitzball allerdings wegen der Aktualität des Stoffes seinen Helden sterben lassen. Immerhin ersetzt die bei der Erschiessung erzeugte Rührung — er muss selbst das Feuer befehlen, da seine Richter weinen — ein glückliches Ende. Der Verfasser schloss aber doch noch einen Volksaufstand an, der die Richter vernichtet.

[2]) In Sheridans *Pizarro*.

Gustav selbst in den Hintergrund rücken. Den Aufstand begründete er im Prolog auf folgende loyale Weise:

«To spurn the fetters of a forc'd control...
For a lov'd king, faith, honour, justice, laws.»

Fitzball und Serle motivierten ihre Jungfrau von Orléans ebenfalls als loyale Patriotin. In Stücken, in denen das geschichtliche Thema nicht schon Anlass gab, dieses Element auszubauen, wurde eine Nebengestalt eingeführt, um es zu verkünden.

Dem Patriotismus und der Loyalität stand stets Humanität zur Seite, die, wie in *Pizarro*, jene Elemente überwiegen oder sogar ersetzen konnte. Meist war sie aber im englischen Nationalideal inbegriffen, wie dies die englischen Nebengestalten in Stücken über die kontinentale Geschichte betonen. Der Verfasser des *Robespierre*, Bernard, erkannte die Gefahren, die ein politisch aktuelles Stück bot und liess daher seinen Helden Dumont Worte sprechen, die jedem gefallen konnten:

«Patriot and Royalist may be two different names, but there is still a third, which binds them both together — that of man[1]).»

Bürgerkönig und Polterer waren vor allem die Wortführer des humanen Erhebungsmoments. Demselben Bedürfnis entsprang auch Cherrys Stück, in dem Peter der Grosse eine Bürgerstochter heiratet nach dem Grundsatz: «Love levels all distinctions.» In derartigen Äusserungen, die sich leicht mehren liessen, dringt, allerdings vorsichtig abgedämpft, der Geist der Französischen Revolution durch.

Sind die eindeutigen Äusserungen des revolutionären Ideals im historischen Melodrama sehr spärlich, so kommen sie doch indirekt in ähnlicher Weise wie im bürgerlichen Schauspiel zum Vorschein. Wir können von Scotts Romanen absehen, die ja auch die sozialen Tendenzen der romantischen Dichtung spiegeln. Man erinnere sich an die bedenkliche Rolle des Templerordens in *Ivanhoe*, oder die Funktion der Aristokratie als Hüter eines grausamen Gesetzes in *The Heart of Midlothian* und halte die Sympathie, mit der jeweils das bürgerlich-bäurische Spiel gezeichnet ist, dagegen. Weniger eingekleidet waren französische Stücke wie Dumas'

[1]) I 1.

*La Tour de Nesle*, das eine unverhohlene Anklage gegen die Monarchie enthält. Auch in den im engeren Sinne historischen Melodramen stossen wir auf die Sympathieverteilung: Hofer, Jeanne d'Arc, Winkelried, Wat Tyler, nebst unzähligen unhistorischen Helden wie Dumont in *Robespierre*, sind rechtschaffene Bürgersleute, während ihre Gegenspieler — sofern sie nicht, wie gelegentlich Napoleon, überhaupt weggelassen wurden — Fürsten und Machthaber sind: Bischof Beauvais, Gessler, Richard II. und Holland, Robespierre; und auch hinter dem blutigen Colonel Kirk verbirgt sich ja Jakob II. Im Lustspiel wurde Karl II. die Rolle des aristokratischen Gegenspielers zugewiesen. So offenbart sich im historischen Melodrama in der bürgerlich-historischen Doppelspurigkeit selbst die typisch romantische, jedoch sorgfältig getarnte, soziale Problemstellung. Deshalb lag das Interesse nicht auf dem Stoff, den die Vergangenheit lieferte, sondern auf dem Motiv, das die Gegenwart hineinkonstruierte.

Es ist ausserordentlich wichtig, sich die Begrenzung der politischen und gesellschaftlichen Themen und Motive zu vergegenwärtigen und vor allem die sorgfältige Vermeidung offensichtlich revolutionärer Elemente in Betracht zu ziehen; denn die Spaltung zwischen dem Kunstdrama und der Bühne, die sich im Lauf des 19. Jahrhunderts immer stärker ausprägte, beruhte vor allem auf dem Unterschied zwischen dieser Seite des Publikumsgeschmacks und dem Interesse der Dichter.

## II. Populäres Versdrama

### *1. Form.*

Die populären Versdramen nehmen in unserer Untersuchung eine Zwischenstellung ein: auf der einen Seite ragen die Elemente des Volksstückes in sie hinein, auf der anderen Seite zeigen sich Tendenzen, die erst im Kunstdrama voll zum Ausdruck gelangten. Es sind Schauspiele, die für ein Publikum, welches das Melodrama verehrte, geschrieben wurden, und deren Hauptrollen auf die bedeutenden Schauspieler der Epoche zugeschnitten waren. Zugleich aber erhoben sie Anspruch, zur Literatur gezählt zu werden; und sie wurden von der Kritik auch als solche bezeichnet. Unter

den Verfassern treten Sheridan Knowles und Mary Mitford hervor. Der erstere war Schauspieler, Freund des grossen Schauspielerdirektors Macready, und wurde von Lord Russell zugleich mit Tennyson als Bewerber für den Titel des Laureatus vorgeschlagen. Die historischen Schauspiele Mary Mitfords zählten zu den erfolgreichsten ihrer Epoche. Sie gehörte in den Bekanntenkreis der grossen Dichter der Romantik. Sheridan endlich, auf dessen Kotzebueübersetzung *Pizarro* wir auch in diesem Abschnitt zurückzugreifen haben, hatte sich nicht nur als Politiker und Dramatiker, sondern auch als Direktor von Drury Lane ausgewiesen. Es ist wichtig, sich die enge Verbindung von anerkanntem Künstlertum und praktischer Theaterkenntnis in diesen drei Dramatikern zu vergegenwärtigen; denn sie sind ein wichtiges Zeugnis für den Geschmack von Publikum und Kritik in dieser Zeit.

Wir hoben als eines der Merkmale des Melodramas die bürgerlich-historische Doppelspurigkeit und die Lockerheit, mit der diese beiden Elemente durchwegs verbunden wurden, hervor. Von einer auch nur einigermassen organischen Verbindung konnte selbst in Stücken wie *Pizarro* oder *Becket* keine Rede sein. Es blieb die Aufgabe des populären Versdramas, eine künstlerische Einheit aus diesen Elementen herzustellen.

Stammten in *Pizarro* historische Gestalt und Held aus verschiedenen Lagern, aus Historie und aus Erfindung, so vereinte Knowles beide bereits in seinem ersten bedeutenderen historischen Drama, dem unoriginellen *Caius Gracchus* (1815), dessen Held einerseits in seinem politischen Wirken, andererseits als Glied seiner Familie gezeichnet ist. Die eigentliche Synthese aber findet sich in *Virginius* (1820); denn hier bot der historische Stoff selbst einen Konflikt, der zugleich familiär und politisch war[1]).

[1]) Virginius muss in den Krieg gegen die Sabiner einrücken. Während seiner Abwesenheit stellt der Decemvir Appius seiner Tochter Virginia nach. Ihr Vater erfährt aber rechtzeitig davon und verteidigt sie auf dem Forum in einer grossen Schauszene vor Volk und Heer gegen die Lügen des Tyrannen. Als er keinen Ausweg mehr sieht, ersticht er seine Tochter. Der nun folgende Aufstand ist bezeichnenderweise nicht dargestellt, wohl aber ist ein Akt angeschlossen, der für dieses rhetorische Schauspielerstück charakteristisch ist: Virginius wird wahnsinnig und ersticht den Tyrannen im Kerker. In der Schlussszene kommt wieder das bürgerliche Motiv in versöhnender Wirkung zu Worte.

Der Erfolg dieses Stückes bis ans Ende des Jahrhunderts beweist zur Genüge, dass das Interesse des Publikums nicht dem historischen Stoff, sondern dem bürgerlichen Konflikt und den Effektsszenen galt, in denen die Schauspieler ihre Fähigkeiten entfalten konnten. Szenen, in denen Virginia, von ihrer schreienden Amme verfolgt, durch die Strasse gezerrt wird, und solche, in denen der wahnsinnige Virginius seinem Leid Luft macht, entsprachen ausschliesslich diesem Bedürfnis. Die Bürgerfamilie und ihre Mentalität und die effektvolle Darstellung waren das Medium, durch welches die Geschichte gebrochen werden musste, um auf das Publikum zu wirken. Je weniger ein historisches Drama diese Bedingung erfüllte, desto weniger Erfolg war ihm beschieden. *Virginius* wurde ihr in bedeutend höherem Mass gerecht als *Gracchus*, in dem sich mehr Szenen auf dem Forum und im Senat als im Wohnzimmer der Familie abspielten. Da auch die Mentalität des Gracchus mehr durch Shakespeare als durch das 19. Jahrhundert bedingt war, hatte dieses Drama keinen Erfolg.

Auch das nächste Stück von Knowles, *William Tell* (1825), war eine glückliche Wahl. Nach der Szene vor Gesslers Hut wird Tell in das Schloss des Tyrannen gebracht, wohin bereits Gessler dessen Sohn als Gefangenen geführt hat. Auf effektvolle Weise werden hier Vater und Sohn in Ketten konfrontiert. Die eigentliche Freiheitsbewegung wird nirgends direkt berührt. In der Schlußszene, in der Tell nach wirkungsvollen, lang hingezogenen Vorbereitungen den Apfelschuss tut und anschliessend gleich den Pfeil auf Gessler abschiesst, tauchen wie in manchen Melodramen die Aufständischen auf und sorgen für den glücklichen Ausgang, den bereits *Virginius*, nicht aber *Gracchus* aufwies. Neben Schau- und Effektszenen und dem «happy ending» übernahm Knowles in diesem Stück auch die komische, recht locker beigefügte Nebenhandlung vom Melodrama. Bühnenwirksamkeit und Verweilen auf dem häuslichen Milieu gaben den Ausschlag für die Änderungen gegenüber der Tellsage.

Bedeutend weniger erfolgreich war sein *Alfred the Great*, nicht zuletzt wegen des Nichterfüllens dieses Konstruktionsprinzips. Alfred wird als Wanderer bis zu seinem Sieg über die

Dänen gezeigt; das häusliche Element aber liegt auf der Seite des Gegners, des Dänenführers Guthrum, dessen Tochter einen Sachsen liebt und endlich auch erhält. Diese Doppelspurigkeit und die sich daraus ergebende Sympathie mit dem Gegenspiel löst die Einheit des Stückes. Zudem bot der Stoff nicht schon in der Überlieferung das bürgerliche Motiv wie *Virginius* und *Tell;* es musste ähnlich wie im Melodrama von aussen hinzugefügt werden.

Bühnenmässig noch schwächer ist Knowles' *John of Procida* (1840). In das Geschehen der sizilianischen Vesper eingebettet entwickelt sich hier der Konflikt zwischen dem Sizilianerführer Procida und seinem Sohn, der während seiner Abwesenheit die Tochter des französischen Gouverneurs heiratete; in beiden entsteht der Konflikt zwischen Gatten- und Vaterliebe. Diese drei Konflikte sind stark verinnerlicht und bieten bei weitem nicht die Möglichkeiten zu einer wirkungsvollen Bühnengestaltung wie die früheren Dramen. Aber selbst ein Vergleich dieses späten Dramas mit den Prosastücken lässt Knowles' Stärke erkennen: während in diesen das Geschehen eines bürgerlichen Schauspiels ohne innere Verbindung in den historischen Rahmen hineingestellt war, studierte er den bürgerlichen Konflikt an einer historischen Person selbst[1]).

Auch Mary Mitford verliess in *Foscari* (1826) bald das Intrigenspiel am Hof des venezianischen Dogen und zeichnete Foscari, der Ermordung Donatos verdächtigt, in seiner Liebe zu dessen Tochter Camilla, und den alten Vater Foscari, der über seinen Sohn zu Gericht sitzen muss. Ihre Stärke zeigt sich deutlich in den häuslichen Szenen, dort, wo das menschliche Spiel beginnt und die Geschichte hinter den Kulissen bleibt. Sie setzte an die Stelle von Byrons politischer Intrige eine kriminalistische Spannungsaktion, die denn auch drei ausserordentlich effektvolle Szenen abwirft: den indirekt dargestellten Mord Donatos, das Bekanntwerden der Tat an einem Fest und das Verhör des Sohnes durch den Vater, alles Szenen, die Byron übergangen hatte. Die Mitford entging

[1]) Felicia Hemans hatte in *The Vespers of Palermo* bereits 1823 dasselbe Geschehen auf viel äusserlichere und wirkungsvollere Art dargestellt. Sie führte auch die eigentliche Vesper mit Maskerade und Glockengeläute auf der Bühne auf und schob die Entscheidung des Freiheitskampfes geschickt über zwei Schlachten hinaus.

auch der Zweiteilung des Dramas in eine Tragödie des jungen Foscari und einer solchen seines Vaters, unter der Byrons Drama litt.

Ähnlich ist die Zusammensetzung ihres erfolgreichsten Stückes, *Rienzi* (1828): einerseits wird hier der Volkstribun im Kampf gegen die Orsini und Colonna bis zu seinem Untergang gezeigt, andrerseits ist er der Vater Claudias, die einen Colonna liebt. Aus dem historischen Geschehen gewann sie einige glänzende Schauszenen, die völlig im Rahmen der Handlung bleiben: Rienzis Auftreten unter den Colonnas, der Einzug ins Capitol, die Verkündung des Urteils des Tribuns über die Orsini an das Volk, die Verhaftung des verschworenen Adeligen an einem Ball durch Rienzis Maskerade und der Tod des Tribuns vor Volk und Heer. Auf diese Weise konnte dem Publikum auch ein grösseres historisches Geschehen vorgeführt werden. Diese lauten, prunkvollen Staatsszenen unterbrechen ruhige häusliche Szenen, in denen das Romeo- und Juliamotiv dargestellt wird.

War in diesen beiden Dramen dem historischen Geschehen, im Gegensatz zu Knowles, schon vermehrte Bedeutung zugekommen und ein weiterer Platz eingeräumt, so trifft dies noch mehr zu für *Charles I* (verf. 1820). Diese historische Tragödie beginnt mit der Verhaftung des Königs. Den Höhepunkt des historischen Teils bildet der grosse Gerichtsakt III, in den Mary Mitford ein stattliches Tatsachenmaterial einflocht. Nur die äusserst geschickte Darstellung machte eine derartige Szene auf der Bühne möglich: das Abbrechen der Krone von Karls Stab, die Zuspitzung auf eine Auseinandersetzung zwischen Cromwell und dem König sind wirkungsvolle Elemente. Noch mehr aber sprach zum Publikum das unhistorische, heftige Auftreten der Königin, in deren Gesellschaft Karl in der Hälfte der Szenen gezeichnet ist. Ihre Selbstanklagen, ihr Flehen, ihre Racheschwüre und Flüche vor dem Gericht retteten diese Szene. Durch effektvolle Inszenierung des historischen Geschehens[1]), durch Ausnützung des Familienmotivs,

[1]) Auch der der Hinrichtung unmittelbar vorangehende Auftritt ist wirkungsvoll inszeniert: durch einen Raum, in dem Cromwell ungeduldig wartet, blicken wir auf das von weinendem Volk und dem Heer umgebene Schaffott, welches der König besteigt; er trinkt auf die Krone und betet. In der Schlußszene schmähen Lady Fairfax und die Königin den Protektor, während der Aufschrei des Volkes und Glockengeläute den Tod Karls verkünden.

das die Geschichte überlieferte, und, wie wir später sehen werden, durch die Charaktere der beiden Hauptspieler konnte dieses ernste historische Drama vor dem Publikum bestehen. Als wirklich historisches Schauspiel steht dieses Drama neben dem *Rienzi* derselben Autorin allein unter den populären, bürgerlich-historischen Dramen der Epoche[1]). Zwischen Coleridges Wallensteinübersetzung und den Chronikfragmenten von Shelley und Keats in den frühen zwanziger Jahren brachten die englischen Dramatiker kein ebenbürtiges historisches Schauspiel hervor. Zugleich ist es unter diesen seltenen Produkten das einzige, welches die Bühne erblickte. Vor Brownings *Strafford*[2]) lässt sich nur Jerrolds *Becket* mit *Charles I* vergleichen.

J. H. Payne kam Knowles und der Mitford in verschiedenen Motiven zuvor. In seinem *Brutus* (1818), einem der erfolgreichsten populären Versdramen, lehnte er sich zunächst in denjenigen Szenen, in denen der Freiheitskämpfer seine rhetorischen Fähigkeiten entwickeln konnte, an Lee an. Weitere Möglichkeiten zu effektvoller Gestaltung bieten die Szenen, in denen der Blitz in die Tarquiniusstatue schlägt oder das Tor des Grabmals vor der gepeinigten Tarquinia einstürzt. Payne benützte den Aufstand ausser für rhetorische Zwecke noch zu einer grossen Schauszene mit brennenden Palästen. Das Interesse an Familienmotiven befriedigten nicht nur die Lucreziaszenen, sondern vor allem die Verurteilung des Titus durch seinen Vater Brutus. Mary Mitford konnte in ihrem *Foscari* auf diese Szene zurückgreifen.

Der Unterschied zwischen diesem Bühnenstück und Lees Barockdrama von 1681 ist typisch. Gelegentlich übernahm Payne die donnernden Tiraden seines Vorgängers; während dieser aber

---

[1]) In ihren späteren Dramen wandte sich die Dichterin romantischen Stoffen und vor allem Bearbeitungen deutscher und französischer Dramatiker zu. Sie verfügen aber nicht mehr über die dramatischen und theatralischen Qualitäten ihrer früheren Stücke. *Inez de Castro* (1828), der Kotzebue Pate stand, und *Otto of Wittelsbach*, nach dem Ritterstück der Bato, enthalten noch einige imposante Auftritte; *Gaston de Blondeville* aber, der offenbar auf ein französisches Vorbild zurückgeht, ist kaum mehr als ein Melodrama in Versen.

[2]) Einige Szenen aus Brownings Drama, wie das Herauswanken Straffords nach dem ersten Verhör, erinnern an Szenen aus *Rienzi;* den Abschied Straffords von seinen Kindern und das Fluchtangebot der Lady Carlyle hatte die Mitford in *Charles I* vorweggenommen.

seine ganze dramatische Kraft an ihnen erschöpfte, war er viel mehr auf eine effektvolle äussere Gestaltung bedacht. Wie sehr sich das Bühnendrama seit dem Anfang des Jahrhunderts verändert hatte, zeigt ein Vergleich zwischen J. Bidlakes *Virginia* (1800) und Knowles' Stück. Bühnenmässige Inszenierung durch die Brechung der klassischen Reserviertheit und Formenstrenge ist der wesentliche Punkt dieser Entwicklung. Auch Leigh Hunts Cidfragment *A Father Avenged* (1828) illustriert den Unterschied zwischen dem klassischen Formgefühl in Corneilles *Cid* und der populären Versdramatik der romantischen Epoche. In der dritten Szene stellt Hunt das Duell zwischen Roderigo und Lozano auf der Bühne dar. Aus dem Kampf der Spanier gegen die Mauren gedachte er mehrere Schlachtszenen zu gewinnen. Den Schluss bildet eine stattliche Staatsszene, in der die Maurenführer begnadigt werden und Roderigo den Ritterschlag erhält. Direkte Darstellung von Momenten, die äussere Bewegung enthalten, war das Ziel der populären Dramatiker. In ungleich grösserem Masse kommt in Hunts Fragment auch das Schwergewicht auf das Verhältnis von Vater und Sohn zu liegen. Hätte er dieses Stück vollendet, so wäre es wohl eines der populärsten und auch feinsten Stücke der Epoche geworden; denn Hunt war an Kunstsinn und unrhetorischer Echtheit der Gefühle Knowles weit überlegen.

Vor und neben diesen im engeren Sinn historischen Versdramen wurden vor allem pseudohistorische Schauspiele produziert, die dem Melodrama bedeutend näher standen. Die Auffassung, welche die Verfasser solcher Stücke von der Geschichte besassen, geht aus der folgenden Bemerkung von M. G. Lewis hervor:

> «... to prove of how little consequence I esteemed such errors, I would write a Play upon the Gunpowder Plot, and make Guy Vaux in love with the Emperor Charlemagne's daughter. By some chance or other, this idea fastened itself upon my imagination, and... I at length formed the plot of Alfonso[1]).»

In einer Bemerkung zu *Adelgitha* erweiterte er diese Feststellung und gab zugleich einen Einblick in die Art und Weise, wie ein solches Stück verfasst wurde:

[1]) Lewis: Alfonso, *King of Castile* (1801). Preface S. XII.

«...nothing was farther from my intention in writing it, than to compose a historical play. The fact is, that having finally arranged the incidents of my plot, and sketched the outline of my characters, I thought, that by giving my personnages "a local habitation and a name",—I should add to the interest of my Drama; accordingly, I looked about for some historical niche, in which I might place my gentlemen and ladies; and a very slight resemblence between their situations was quite sufficient to make me identify Robert Guiscard with the hero of my play[1]).»

Zunächst ordnete also der Verfasser die Ereignisse, welche die bekannten Forderungen eines erfolgreichen Stückes erfüllten. Lewis als Verfasser von Schauerromanen würzte seine pseudohistorischen Stücke überdies mit einer Dosis Unheimlichkeit. So zwingt in *Alfonso* eine Frau den Helden, sie um Mitternacht zu heiraten. Sie treffen sich beim Mondschein in einem gotischen Kreuzgang, in dem zugleich der alte Orsino in schwarzer Rüstung die in einem geistlichen Gefolge auftretende Prinzessin trifft und ihr eine Warnung an den König mitgibt. Die Handlung dieser Dramen ist äusserst verwickelt und nur auf äussere Spannungen eingestellt[2]). In zweiter Linie handelte es sich darum, eine glaubhafte historische Atmosphäre für die Handlung zu finden und die schwachen Charaktere durch einen Namen zu stützen. Verwickelte, blutige Handlungen wie in *Alfonso* wurden meist nach Spanien verlegt, wie es auch Coleridge mit seinem *Remorse* tat.

Richard Sheil war ein anderer bekannter Verfasser solcher Stücke. In ihnen dient die historische Situation, wie im Melodrama, nur dazu, das geplante Liebesverhältnis zweier unhistorischer Gestalten durch eine beliebig erweiterte Kette von Zwischenfällen durch fünf Akte hindurch zu verunmöglichen und erst im opernhaften Schluss herbeizuführen.

Vom Melodrama unterscheidet sich die Form des populären Versdramas von Knowles und Mary Mitford durch eine engere Verbindung der für den Erfolg wichtigen Elemente, durch die

[1]) Preface S. IX.

[2]) In Lewis' Stück finden sich folgende Fäden: die Liebe der Prinzessin zum Rebellengeneral, die Ansprüche der um seinen Anschlag wissenden Frau, die Rückkehr des verbannten Orsino, der Aufstand Caesarios, der in der Sprengung des Palastes und einem allgemeinen Morden endet.

Einordnung der Schauszenen in den an die Tragödie angelehnten Verlauf der historischen Handlung, durch die Vereinigung von Held und historischer Person und die Ablehnung des komischen und des musikalischen Elementes. Vom Kunstdrama unterscheidet sie sich durch die direkte Darstellung und effektvolle äussere Ausgestaltung des Geschehens.

### *2. Der Bürgerkönig.*

Wie die Form sind auch die Gestalten im populären Versdrama nur in der Ausarbeitung von denjenigen im Melodrama verschieden. Gewisse Typen sind beiden gemein. Wir können uns daher mit einer kurzen Übersicht begnügen und brauchen uns nur beim Auflehner, der eine Bereicherung des Bühnendramas bedeutet, zu verweilen.

Schon an Ataliba in *Pizarro* hatten wir Passivität, Schwäche und Leiden als Merkmale gefunden. Sheridan hatte diese Eigenschaften in seiner Übersetzung etwas abgedämpft, obwohl er den König durch einen Bürger befreien liess. Auch in Lewis' *Alonzo* ist der König nicht Hauptgestalt; er hat unter den Intrigen des Helden, des ehrgeizigen Feldherrn Cesario, zu leiden. Daneben ist er ein guter Vater, ein grossmütiger, sanfter Fürst, der sich ähnlich wie Ataliba vom Patrioten Orsino, dem er einst ein schweres Unrecht zufügte, belehren und retten lassen muss.

Dasselbe Modell liegt auch Knowles' Alfred, «dem Volkskönig», zugrunde. Auch er wird zunächst als Leidender gezeigt: geschlagen und unerkannt findet er in einer Bauernhütte Unterkunft, bindet sich die Küchenschürze um und wird tüchtig ausgescholten; später reicht er einem Bettler sein Essen. Als er im Dänenlager singt, findet er, wie Tell, seinen gefangenen Sohn und überdies seine Gattin vor. Die letzte Tat dieses Volkskönigs ist die Einführung der Gesetze; seine Schlussworte enthalten die populär-romantische Definition des Monarchen:

> «A faithful king an institution gives,
> That makes the lowly cottage lofty as
> The regal dome—holds justice paramount
> Of all—before her throne the peasant and
> The king himself on equal footing brings[1])! »

[1]) S. 230.

Alfreds Bescheidenheit und sein undifferenzierter Charakter berauben ihn allerdings der Wirksamkeit auf der Bühne. Daher hatte er im Theater nicht den erhofften Erfolg.

Mary Mitford führt ihren Karl I. ein, als er die Waldszenen in *As you like it* liest; er freut sich nach der langen Kampfzeit auf Ruhe und Frieden. In II 3 vergisst er seine Sorgen in den Armen Henriettas; stolz lehnt er die Abdankung ab und beharrt vor seinen Richtern auf seinem Recht als König; ruhig vernimmt er sein Todesurteil. Die Schlußszenen zeigen ihn vor allem als Vater und Gatten. Er ist ein Privatmann von königlicher Geburt, ein Bürger in seinen Gefühlen, ein liebevoller Familienvater und im übrigen ein schuldloser Monarch, dessen Unglück war, als König geboren zu sein. Sein Tod berührt uns deshalb nicht als tragisch. Gegenüber Knowles' Alfred ist dieser Karl ein bedeutend überzeugenderes Bild eines historischen Monarchen. Nach der Art der populären Könige sind aber auch an ihm die bürgerlichen und leidenden Züge zu sehr betont. Immerhin bedeutete es ein Wagnis, einen König als Held eines Dramas auf die Bühne zu bringen. Das Interesse an solchen Gestalten vertrug sich nicht gut mit der Anteilnahme an seinem Gegenspieler, dem Auflehner.

### *3. Der populäre Auflehner.*

Der Gegensatz von Bürgertum und Aristokratie hatte im Melodrama nur indirekten Ausdruck gefunden in der Spannung zwischen dem bürgerlichen Spiel und dem durch historische Personen besetzten Rahmen. Demgegenüber stellten die populären Versdramatiker den sozialen Gegensatz des frühen 19. Jahrhunderts viel unverhohlener dar. In diesem Zug näherten sie sich dem Kunstdrama der Romantik, ohne allerdings auch nur entfernt an dessen Kühnheit heranzureichen. Einer der charakteristischen Typen des populären historischen Versdramas dieser Zeit war der mehr oder weniger revolutionäre und demokratische Volksfreund. Die ersten Vertreter erschienen erst am Ende des zweiten Jahrzehnts auf der englischen Bühne, als die zweite Generation der romantischen Dichter sich im Aufstieg befand und Southey und Landor bereits ihre ersten Auflehner dramatisiert hatten.

Knowles borgte für seinen Gracchus manche Züge von Shakespeares Brutus und Coriolan. Zunächst rafft sich der Römer aus seiner Untätigkeit und seinem Schweigen auf und wird zum öffentlichen Verteidiger der Bedrückten. Nur zögernd bewirbt er sich um die Volksgunst; widerwillig nimmt er am Aufstand teil. Erst das persönliche und bürgerliche Motiv macht ihn wie Otways Jaffier zum politischen Revolutionär: er rächt den Tod seines Bruders an den Reichen.

Nach diesem tastenden Versuch fand Knowles in Virginius die Lösung, welche dem Publikum am meisten zusagte. Wiederum wird aus dem ruhigen Familienvater erst durch die Bedrohung der Ehre seiner Tochter ein Rebell; doch greift er nicht, wie Gracchus, aktiv in den Aufstand ein, der sich im Hintergrund vollzieht. Er beschränkt sich auf seine Rolle als Familienvater und schützt die Ehre seiner Familie vor dem Machthaber, und als er einsieht, dass die Gewalt stärker ist als sein Recht, tötet er sein Kind. Nach der Tat wird er irr und ermordet Appius, den Tyrannen, als Rächer der Familienehre. Da das Gerechtigkeitsgefühl des Publikums aber ein gutes Ende verlangte, liess Knowles den irren Helden in einem Auftritt, wo Freunde die Urne mit der Asche seiner Tochter bringen, in Tränen ausbrechen und seinen Verstand wieder finden. Dieser Charakter entsprach genau den Gefühlen und Idealen des Bürgers des 19. Jahrhunderts. Die Anlehnung an die Mentalität Shakespeares, welche Gracchus kennzeichnete, ist hier verschwunden. Knowles konnte keine weiten Perspektiven schaffen, doch er verstand es, das enge Gebiet des Bürgerlichen, das er gewählt hatte, voll auszuschöpfen und intensiv auszugestalten wie kein anderer. Das Lob Hazlitts ist aus diesem Grunde gut verständlich.

Seine übrigen Helden unterscheiden sich nur in ihrem Kostüm von Virginius; sie fühlen und denken genau so wie er; ihre Konflikte sind dieselben. Auch Tell ist ein Rächer. Er sühnt die Blendung des alten Melchthal. Wie Virginius hat er zunächst für die Erhaltung seiner Familie zu sorgen: er geht nach Altdorf, um seinen Sohn aus den Händen Gesslers zu befreien. Bevor er Patriot sein kann, muss er seinen Pflichten als Familienvater nachkommen. Als Vater zeigen ihn die beiden wirkungsvollsten Szenen: die Konfrontierung mit seinem gefangenen Sohn, den er nicht verraten will, und

der Apfelschuss, der ihm wie Virginius Gelegenheit gibt, umständliche Vorbereitungen zu treffen und sich langen Erwägungen hinzugeben. Das Ungeheuerliche, das von einem Vater verlangt wird, führt in erster Linie zur Rebellion, in deren Verlauf aber Tell wie Virginius nicht aktiv eingreift.

Der Dänenführer Guthrum ist der Familienvater in *Alfred*. Sein Verhalten zu seiner in ein Romeo-und-Julia-Verhältnis verwickelten Tochter füllt seine ganze Rolle aus. Deshalb ist er auch nicht Alfreds Gegenspieler, sondern bloss eine Gestalt neben ihm. — In Procida vereinte Knowles erstmals den Rebellenführer mit dem Vater. Gracchus und Virginius hatten sich gegen einen tyrannischen Römer aufgelehnt. In den letzten drei Stücken aber lehnt sich der Held gegen die Fremdherrschaft auf und wird Patriot — eine vorsichtige Distanzierung in der Problemstellung.

Bedeutend interessanter sind die Auflehner der Mary Mitford. In Rienzi versuchte sie sogar eine Charakterentwicklung. Wie bei allen übrigen Vertretern dieses Typs ist die Rache der Ausgangspunkt seiner Tat. Aber schon von der ersten Szene an ist er vor allem als Freund des Volkes gezeichnet: als ein Anhänger der Orsini einem Zuschauer den Hut vom Kopfe schlägt, antwortet ihm Rienzi spontan mit einem Schlag. Auch weiterhin zeigt er sich als wirksame Bühnengestalt, wenn er lachend unter die Colonnas tritt und wilde Prophezeiungen ausstösst. An ihm tritt der Vater in den Hintergrund. Als er aber zur Macht gelangt ist, ändert sich sein Charakter: hart verurteilt er den Orsini, er wird grausam und stolz und will seine Tochter dem jungen Colonna verheiraten; stets spricht der Emporkömmling aus seinen Worten.

«I seemed, I was a base ignoble slave.
What am I?—Peace, I say!—what am I now[1])?»

wirft er dem bittenden Orsini ins Gesicht. Düster und einsam ist sein Ende, wo Colonna und das Volk über ihn herfallen und nur noch seine Tochter sich an ihn klammert. Eine Spur poetischer Gerechtigkeit ist in der Tragik: er hat seinen Ruhm durch Grausamkeit verdunkelt, und sein Tod befriedigt ein zeitgebundenes, bürgerliches Sittengesetz. Rienzi überzeugt uns mehr in den

[1]) IV 2.

Familienszenen denn als Volkstribun. Seine Freiheitsreden klingen oft bedenklich hohl, doch verfehlten sie auf der Bühne, von Macready vorgetragen, ihre Augenblickswirkung nicht. Er ist ein Mann aus dem Volk, eine kraftvolle rohe Gestalt und führt uns zu Cromwell hinüber, der in noch dunkleren Farben gemalt ist. Der Kampf des Puritaners gegen die absolute Monarchie verliert an Kraft durch die lichte Zeichnung Karls I. Er ist ein Gewaltmensch, bibelbesessen, rauh und ehrgeizig, ein rücksichtsloser Krieger, gegen den der Vorwurf der Heuchelei nie ganz verstummt. Allerdings sind er und Rienzi weit vom Typus des Bösewichts entfernt; sie sind Männer aus dem Volke, die, wenn sie auch nicht ganz in ihre politische Aufgabe hineinpassen, doch mit Sympathie und Können gezeichnet sind.

Paynes Brutus reicht als Charakter nicht an die Helden von Knowles und Mitford heran. Durch das Schicksal Lucrezias wird aus dem Narren wie in den früheren Brutusdramen ein Rächer und Freiheitskämpfer. In den letzten Akten aber verdrängt seine Rolle als Vater diese Züge. Komik, Pathos und Sentimentalität kommen in gleichem Masse, doch lange nicht so aufrichtig wie bei Knowles, in dieser Schauspielergestalt zum Wort.

Wie weit verbreitet der Typ des Auflehners im populären Versdrama war, zeigen auch C. E. Walkers *Wallace* (1819) und *Caswallon* (1822). Beide Werke befinden sich aber wegen der Kühnheit, mit der der Kampf um die Freiheit dargestellt ist, am Rand des Kunstdramas. Sie wirken etwas blass und unnatürlich, sind aber aufrichtig erfühlt. Caswallon ist in seinem Verhältnis zu zwei Menschen gezeichnet, das über die gewöhnliche bürgerliche Bedeutung hinausgeht: in seiner Neigung zur Tochter Llewellyns spiegelt sich seine Verehrung für den grossen letzten wallisischen Herrscher, in seiner Liebe zu seinem englisch gesinnten Sohn der neue politische Standpunkt seines Volkes. Nur der letztere überlebt bezeichnenderweise den Freiheitskampf.

Im gleichen Jahr, in dem Scott den *Götz* übersetzte, führte Sheridan seinen *Pizarro* auf. Während dieser eines der erfolgreichsten Stücke der romantischen Periode blieb, hatte jener wie die anderen deutschen Dichterdramen auf der Bühne keinen Erfolg und im populären Drama keinen Nachhall. Da diese kühle

Aufnahme nicht von den Fähigkeiten der Dramatiker abhing, gab der Inhalt den Ausschlag. Die revolutionären Akzente von Goethes Drama waren zu stark. Der Unabhängigkeitskampf der Peruaner und die Sentimentalität des anderen Stückes entsprachen eher der Mentalität des englischen Publikums. *Virginius* und *Tell* blieben völlig im Rahmen eines unpolitischen, familiären Protestes, eines Kampfes um die Familienehre; sie hielten sich dem politischen Geschehen sorgfältig fern. Dennoch wandte sich die konservative Kritik gegen diese demokratisch-liberalen Dramen. Gracchus aber und Procida, die aus dem Kreis ihrer Familie hinaustraten und den Kampf gegen die Unterdrücker anführten, hatten beträchtlich weniger Erfolg. Paynes Brutus musste seinen politischen Erfolg mit dem Verlust seines Sohnes, also mit seinem Glück als Familienvater, bezahlen. An ihm trat zum erstenmal die für das populäre historische Versdrama typische Schlußsituation hervor: die Freude ob seines Sieges wird durch das Unglück, das seine Familie trifft, aufgehoben.

Mary Mitford überschattete den Erfolg Rienzis durch dunkle Charakterzüge. Ihrem düsteren Cromwell aber setzte sie die lichte Gestalt Karls gegenüber und glich seinen politischen Erfolg durch die Sympathie mit dem Gegenspieler aus. Dennoch wurde dieses Stück, welches das Verhör eines englischen Königs auf die Bühne zu bringen wagte, von der Zensur verboten, dann aber allerdings an einem kleinen Theater mit Erfolg aufgeführt[1]). Procida hatte seinen hingerichteten König Conradin verehrt; Walkers Caswallon hatte eine mystische Verehrung für Llewellyn besessen, und auch sein Wallace kämpfte für Bruce. Wie im Melodrama war die Verletzung der Loyalität im populären historischen Versdrama ein verderbliches Motiv. Königstreue wurde zwar ebenso wenig wie Patriotismus übertrieben, aber es war stets besser, sie zu respektieren.

### *4. Der Tyrann.*

Die eigenartige Mässigung und die Verwischung eindeutiger Charaktere, die wir im letzten Paragraphen feststellten, wurden

[1]) Otto von Wittelsbach, der unter der gesamten populären Dramenproduktion am ehesten an Götz heranreichte, war ein Misserfolg; ein Rebell, der seinen Kaiser erschlug, konnte trotz des Leidens, das er nachher durchmachen musste, nicht populär sein.

auch auf das Gegenspiel übertragen. Schon im klassischen Drama, etwa in Addisons *Cato*, war der Gegenspieler, Caesar, überhaupt nicht aufgetreten, und der unhistorische, bürgerliche Gegenspieler Syphax war eine recht unbedeutende Gestalt. Dasselbe gilt von Otways *Venice Preserved*. In der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Trennung von Versdrama und Bühne begann, kam der Bösewicht in vermehrtem Masse zum Wort, wie Glenalvon in Homes *Douglas* oder Boadicea in Glovers gleichnamigem Drama.

Im populären Versdrama blieb der Bösewicht wie im Melodrama meist reines Konstruktionsprinzip und Handlungserreger und wurde nicht zu einem Charakter entwickelt; er blieb unter den Nebenrollen. Die Gestalt des Tyrannen nahm er natürlich erst an, als er Gegenspieler des Auflehners wurde. Appius, der Gegner des Virginius, wird mehr von der sozialen als von der politischen Seite gezeigt. Mit seinen neun Mitmachthabern veranlasst er zunächst ohne die Zustimmung der Senatoren einen Krieg. Er hat das Heer auf seiner Seite und weiss das Volk durch süsse Worte zu gewinnen. Seine Herrschergelüste aber äussern sich wie in den früheren Dramen vor allem in der Begierde nach der Bürgertochter Virginia. Er muss sie mit seinem Leben bezahlen. Guthrum als Familienvater war ein ungenügender Gegenspieler; Unterwerfung und Bekehrung taten das übrige, um den Dänenherrscher mit dem Publikum zu versöhnen. Opimius in *Gracchus*, Gessler, und der Gouverneur in *Procida* sind nur angedeutete Figuren und veranschaulichen, wie ein Tyrann durch Unterdrückung seiner Rolle dargestellt werden konnte, wenn man ihn nicht einfach ermorden oder bekehren liess. Keiner dieser Tyrannen aber war ein König. Loyalitätsgefühl und die Forderung nach poetischer Gerechtigkeit diktierten Wahl und Schicksal des Gegenspiels.

In *Foscari* verwendete Mitford wie Byron einen ehrgeizigen Senator als nebensächlichen Bösewicht. Die typischen Züge dieser Gestalt, wie Machtgier, Rachsucht und Ehrgeiz, gingen in *Rienzi* auf den Auflehner über, während das aristokratische Gegenspiel in der zweiten Hälfte des Dramas in den Bereich von Sympathie und Mitleid gezogen wurde. Noch stärker färbten diese Eigenschaften auf den siegreichen Cromwell ab. Wittelsbach endlich war ein Mörder und Geächteter, eine leidvolle byronsche Gestalt.

In dem Masse, wie die Mitford gegen Knowles' Behandlung des Gegenspiels verstiess und die dunklen Züge in ihren Helden die Überhand gewannen, nahm auch die Popularität ihrer Dramen ab.

### *5. Liebhaber und Liebhaberin.*

Selten versah der Held im populären Versdrama die Rolle eines Liebhabers. Dieser wurde wie der Tyrann zu einer Nebengestalt. Gracchus, Fernando Procida und Karl I. sind Ehemänner. Eigentliche Liebhaberrollen sind Icilius, Virginias Liebhaber, Oswith, der Geliebte der Tochter Guthrums, und der komische Michael in *Tell*. Ihre Rolle war auf Protestieren, passives Zusehen und Leiden beschränkt. Die Schwierigkeiten einer Heirat über die Stände hinweg verkörpern nur Mitfords Angelo Colonna und ihr Pedro von Castilien. Der letztere ist zugleich Auflehner.

Ein bedeutender Vertreter dieses Typs ist Hunts Roderigo. Corneilles Cid gegenüber bedeutet er eine interessante, populär-romantische Neuwertung, wie wir sie sonst nirgends im Versdrama antreffen. Er bleibt durchaus im bürgerlichen Rahmen, den wir als Charakteristikum des populären Dramas hervorhoben. Liebe, Stolz und Patriotismus treten in ihm hinter den häuslichen, von der Epoche als natürlicher empfundenen Eigenschaften zurück. Er erfüllt in erster Linie seine Pflicht als guter Sohn; erst in zweiter Linie ist er Patriot, und auch als solcher zeigt er sich mild und grossmütig, nicht stolz und ruhmsüchtig. Seine Tätigkeit als Ritter beschränkt sich auf Versöhnen und Begnadigen. Wie alle populären historischen Helden vermittelt er überdies die Heirat eines Maurenführers; Heldentaten vollbringt er keine. Nirgends tritt die Eigenart des populär-romantischen Cid besser zu Tage, als in den Worten, die er an seinen Vater richtet, bevor er in die Schlacht zieht:

> «I was thinking, father,
> How I should yearn amidst a heap of glories
> For one small taste of home[1]).»

Kriegsmüdigkeit, Häuslichkeit und Vorliebe für menschliche Züge, welche die ganze dramatische Produktion dieser Epoche kennzeichnen, liegen in diesen Worten.

---

[1]) Sz. 5, S. 630.

Die leidenden Heldinnen des populären Dramas führen vorbehaltlos die puritanische Tradition weiter, die eine der erfolgreichsten Verkörperungen in Homes Lady Randolph, einer leiderfüllten Mutter und Witwe, gefunden hatte. Knowles' Frauengestalten zeigen die Begrenztheit seines Talents und die Starrheit dieses Typs: Licinia, Virginia, Emma, Ina und Isoline treten keinen Zoll aus ihren häuslichen Funktionen und Pflichten heraus; sie gehen ganz in ihrer Liebe und ihrer Ehe auf. Sie werden von Konflikten zerrissen, und um ihre Ehre wird gekämpft. Ähnliche, obwohl feinere häusliche Züge wusste Mary Mitford ihren Frauengestalten zu geben. Doch auch ihre Rollen sind stets pathetisch oder rhetorisch ausgewertet: Camilla bangt um das Schicksal Foscaris und will mit ihm trotz des Widerstandes ihres Bruders die Verbannung teilen; Claudia Rienzi sehnt sich in ihrer neuen Würde wie Hunts Cid nach der stillen Hütte ihrer Kindheit zurück; Königin Henrietta ist die Trösterin ihres Gatten und greift flehend in die Gerichtsverhandlung ein.

## III. Kunstdrama

### *1. Das romantische Drama*[1])

Beziehungen des romantischen Kunstdramas zum populären Schauspiel sind in zweierlei Richtung vorhanden: neben der Übernahme gewisser Elemente beeinflusste auch die Ablehnung des Bühnenstücks seine Form entscheidend. Es wirken manche andere Faktoren in der Formgebung mit; dieser aber ist einer der wichtigsten. Das bürgerliche Element, das die Struktur des populären Schauspiels massgebend beeinflusste, wirkt sich in der Form des Kunstdramas nicht aus, obwohl es, wie wir an anderer Stelle sehen werden, vorhanden ist; von einer Zweiteilung kann nicht die Rede sein.

Die eigentliche Handlung ist, wie im Drama des frühen 17. Jahrhunderts, eine verbrecherische Intrige oder, wo es sich um mehr historische Stoffe handelt, eine Verschwörung: Wordsworth,

[1]) Wir verwenden den Ausdruck «Romantisches Drama» für die die Periode charakterisierende Art des historischen Kunstdramas, im Gegensatz zum früheren klassizistischen und zum späteren Chronikendrama.

Coleridge, Scott, Baillie, Keats, Milman in seiner *Anne Boleyn* und Byron in *The two Foscari* folgen in ihren eher pseudohistorisch orientierten Stücken dem Intrigendrama. In seinen beiden andern Dramen hielt sich Byron an das dieser Art übrigens nahestehende Verschwörungsstück, wie es Otway in seinem *Venice Preserved* benutzt hatte. Croly schloss sich in *Catilina* seinem Vorbild an. Auch Shelley bedient sich in den beiden Anschlägen auf Cencis Leben der Intrige. Landors Dramen betrachten wir ihrer Eigenart wegen besonders. Die übrigen Stücke werden im nächsten Paragraphen untersucht.

Auch der Bühnenschriftsteller dieser Periode bediente sich der Intrige als Spannungsmittel; die Art und Weise aber, wie er sie im Aufbau des Dramas verwendete, ist von der des Dichters völlig verschieden. Jener baut die Intrige selbst aus, entwickelt ihre einzelnen Stadien auf der Bühne und erreicht dadurch eine rasche, durch starke Spannung verbundene Folge von lebhaft bewegten Szenen. Dieser betrachtet sie als ein technisches und dadurch unpoetisches Hilfsmittel, als ein notwendiges Übel; er verschwendet keine Zeit zu ihrer Ausgestaltung, oder er entwickelt sie hinter den Kulissen. Allerdings zeigen nur einige der wichtigsten Dramen diese Eigenart: *The Cenci*, *Sardanapalus* und *The two Foscari;* die andern, vor allem Byron in *Faliero*, Croly und Milman in ihren Verschwörerstücken, verwenden grössere Sorgfalt auf die Führung der Intrige.

Eine ähnlich zwiespältige Haltung nahmen die Dramatiker gegenüber den Schauszenen, wie sie das Publikum schätzte, ein. Jedem Verfasser von Geschichtsdramen bietet sich Gelegenheit, Auftritte zu schaffen, welche die Möglichkeit zu effektvoller Ausgestaltung enthalten. Die Gerichtsverhandlungen in *The Cenci* und in *Faliero* sind Beispiele. Shelley konnte sich dabei auf die entsprechende Szene in Websters *The White Devil* stützen. Doch wie anders geht er vor! Während der frühere Dichter das Urteil in den Brennpunkt der Szene gestellt und in seiner Aufnahme und Kommentierung durch die Beteiligten die stärksten Effekte erzielt hatte, beschränkte sich Shelley darauf, Beatrice in der Auseinandersetzung mit einem Zeugen über ihre Unschuld zu zeigen und die Verhandlung ergebnislos ausgehen zu lassen. Überdies beherrscht

Beatrice diese Szene derart, dass zu einem freien dramatischen Spiel kein Raum mehr bleibt; denn auch alle übrigen Personen kreisen nur um sie und ihre Worte. Dieselbe ungemeine Konzentration auf Zentralmotiv und -gestalt charakterisiert die entsprechende Szene des *Faliero;* hier fallen die vier Angeklagten mit Schmähungen über die beinahe auf ein Nichts zusammengeschrumpften Richter her; die Handlung steht praktisch still.

Auch in anderen Szenen zeigt sich der Widerwille der beiden Dichter, Effektszenen zu gestalten. Wohl spielt sich das unheimliche Bankett der Familie Cenci in «einer prächtigen Halle» ab, doch bleibt die Szenerie Atmosphäre, würdiger Hintergrund. Ferner verwendet Shelley die Gäste nur als entsetzten, hilflosen Chor und arbeitet allein Beatrices Auflehnung gegen ihren Vater, das Zentralmotiv, also eigentlich einen Dialog, heraus. Er verzichtet auch auf weitere Szenen, die seinem Stück auf der Bühne zu Erfolg verholfen hätten: der erste, romantische Anschlag auf Cenci vollzieht sich hinter der Bühne, wie auch die Ermordung des Grafen, der Bittgang Camillos zum Papst und Beatrices Hinrichtung — alles Möglichkeiten, die sich ein Webster und auch ein Knowles nie hätten entgehen lassen. Statt ihrer formt Shelley die inneren Spannungen in beherrschten, jedes überflüssigen Schmuckes baren Szenen; er verzichtet auf Einleitungen; jeder Auftritt beginnt sogleich und unvermittelt mit stärksten Spannungen, ohne Übergänge. Diese Nacktheit der Struktur ist durch die ausserordentliche Konzentration auf das Hauptthema bedingt: unter den dreizehn Szenen befinden sich nur drei kurze, in denen weder Beatrice noch Cenci auftreten, und auftreten heisst bei ihnen dominieren. In ihnen gelangt eine skizzenhafte Nebenintrige, die aber zum Thema in direkter Beziehung steht, zur Entwicklung; sie dienen zur Erholung, und es ist ein Minimum an Erholung — nicht Ablenkung vom Grundthema, sondern notwendige Pausen, um die Zentralgestalten zu besserer Wirkung zu bringen.

Zwei weitere Szenen aus *Faliero* seien angeführt, um die Eigentümlichkeit des romantischen Dramas zu kennzeichnen: in III 2 tritt der Doge unter die versammelten Verschwörer; sogleich konzentriert sich das Interesse aber nicht auf eine Diskussion des Anschlags, sondern auf die Rechtfertigung seiner persönlichen

Motive. Dadurch nimmt er wieder die Szene für sich in Anspruch. Noch bezeichnender ist V 3, wo der Doge die Riesentreppe, die Stätte seiner Hinrichtung, hinansteigt und die ganze Szene mit seinem Fluchmonolog ausfüllt.

So verfuhren Byron und Shelley mit den Effektszenen. Wir stellten aber an *Cenci* schon die Tendenz fest, sie zu umgehen, und das, was sie an direkter Handlung geboten hätten, beschreibend, also in einer indirekten Darstellung, nachzuholen. Auch Byron umgeht in *Foscari* die Gerichtsverhandlungen und ersetzt sie durch eine Vorraum- und eine Kerkerszene, in denen das Urteil bekannt und in seiner Wirkung auf die Personen studiert wird.

Als ein Meister der indirekten Darstellungsart erweist sich Landor bereits in *Julian:* sie ist vor allem daran schuld, dass das Drama so unklar in der Linienführung und deshalb so schwer verständlich ist. Akt I beginnt, als sich Julian bereits im Krieg gegen seinen König befindet; die ganze Vorgeschichte muss also nacherzählt werden. Noch in II 2 ist der Leser im unklaren über die Ursache des Krieges, die Verführung von Julians Tochter durch König Roderigo. Jede Szene beleuchtet das, was in der Zwischenzeit geschehen ist, oder studiert den Eindruck dieses Geschehens auf die Person; sie gibt ein Bild ihrer Gemütslage. Auf der Bühne aber wird die Handlung nur in drei von einundzwanzig Szenen weitergeführt! Landor hat die bühnenfeindliche Tendenz seines Zeitalters auf die Spitze getrieben.

Dadurch bedingt ist die Vernachlässigung der dramatischen Erholung. Shelley beschränkte sie auf eine Nebenhandlung, wie wir schon oben ausgeführt haben: der falsche Priester Orsino benutzt Cencis unglücklichen Sohn Giacomo zu den Anschlägen auf den Grafen. Byron verwendet lyrische oder erzählende Partien, also Pausen in der direkten Handlung, zur Erholung: so sind Lionis Überdrussmonolog[1]) und Sardanapalus' Traumbericht[2]) zu werten. In *Foscari* nimmt dieses retardierende Element allerdings dermassen überhand, dass es dem Drama schadet. Allgemein tragen aber diese Momente nicht zur Entspannung bei; der Ernst der Problematik bleibt ungebrochen, und nie kommt es zu einem freien Spiel.

[1]) *Faliero* IV 1.
[2]) Akt IV.

Komische Erholung tauchte im historischen Kunstdrama erst wieder auf, als sich die Dichter von der klassizistischen Art ab- und der epischen zuwandten. In Shelleys *Charles I* und Byrons *The Deformed Transformed* finden wir sie. Denn klassisch ist dieser ungebrochene Ernst und die Konzentrierung auf das Zentralmotiv. Die Frage nach der Beachtung der Einheiten durch die romantischen historischen Dramatiker ist deshalb nicht unbegründet.

Es ist zur Genüge bekannt, dass sich Byron den italienischen Pseudoklassiker Alfieri zum Vorbild nahm. Ebenso wichtig ist es, festzustellen, dass er in diesem Bestreben durchaus nicht allein dastand.

Selten finden wir im romantischen Drama die klassizistische Forderung nach Einheit der Handlung verletzt. *The Cenci, Faliero* und *Sardanapalus* kommen dieser Forderung restlos nach. Es ist sogar anzunehmen, dass Shelley beispielsweise auf die Darstellung von Camillos Besuch beim Papst aus diesem Stilgefühl heraus verzichtete; er beschneidet konsequent alle Auswüchse, in denen sich Webster, mit dem er stets verglichen wird, wie seine Zeitgenossen so gefielen. In *The two Foscari* macht sich aber bereits der Einfluss der epischen Dramen geltend: in der Mitte von Akt IV stirbt der eigentliche Held, und der alte Foscari wächst nun zur Zentralgestalt heran; sein Schicksal bildet den Inhalt der restlichen anderthalb Akte. Noch deutlicher ist diese Tendenz in *The Deformed Transformed*, obwohl auch dort Chorpartien an das klassizistische Drama erinnern. — Wordsworths *The Borderers* (1796), Baillies *Basil* (1798), Delaps altenglische Schauspiele (1803), Milmans *Anne Boleyn* (1826), erfüllen die Forderung der einheitlichen Handlung.

Freier wurde mit der Einheit der Zeit umgegangen. Nur Byron befolgte sie: Faliero tritt am Abend der bereits bestehenden Verschwörung bei; die Nacht bringt ihr Scheitern, der Morgen Verhör und Hinrichtung — ein beschleunigtes, aber nicht unnatürliches Tempo. *Sardanapalus* beginnt ebenfalls kurz vor dem Ausbruch des Aufstandes; während der Nacht finden Gelage und Schlacht statt; nach Sonnenaufgang stürzt die Flussmauer ein, wodurch der König die Nutzlosigkeit seines Widerstandes einsieht

und sein Leben beendet. Die Handlung der *Foscari* drängt Byron in die vierundzwanzig Stunden hinein: das Drama beginnt kurz vor der Verurteilung Foscaris; er stirbt kurz nach der Bekanntgabe im Kerker; am Morgen wird dem Dogen seine Abdankung nahegelegt; er schlägt sie aus und verscheidet. Diese gewaltsame Konzentration kann nicht überzeugen; die beiden Todesfälle scheinen eher durch das Befolgen des klassischen Schemas bedingt zu sein als durch den Zwang der Entwicklung. — Shelley hat die Handlung seiner *Cenci*, die sich in der Quelle über ein Jahr hinzog, auf wenige Tage zusammengedrängt. Die Dauer der Handlung geht aus den Dramen Wordworths, Coleridges und Landors nicht deutlich hervor; sie beansprucht aber bei allen nur kurze Zeit.

Die Einheit des Orts durchbricht Byron in *Faliero* nur in wenigen Szenen: meist ist der Dogenpalast Schauplatz der Handlung; nie aber wird er ausserhalb Venedigs verlegt. Völlig ist sie in *Sardanapalus* gewahrt: ein Gewitter bewirkt, dass auch das Bankett im Schloss stattfindet, und sogar die Schlacht wird in die Festhalle verlegt. In *Foscari* verlassen die Handelnden den Dogenpalast ebenfalls nicht. — Shelley verlegt seine Handlung an drei verschiedene Orte innerhalb, einmal sogar ausserhalb Roms. Ebenso frei lokalisieren die übrigen Dichter ihre Handlung, doch überschreitet keiner eine begrenzte Gegend.

Die klassizistische Tendenz des romantischen historischen Dramas erklärt sich zunächst aus dem speziellen Interesse, das die Dichter dem historischen Stoff entgegenbrachten[1]). Dann ist sie aber auch als Reaktion der Kunst gegen das veräusserlichte Bühnenstück aufzufassen.

Wordsworth, Coleridge und Baillie in ihren pseudohistorischen Dramen sowie Keats in seinem *Otho* stehen dieser klassisch orientierten Art ferner; vor allem Keats und Coleridge näherten sich der Technik des Bühnendramas. Doch auch Byron machte in seinem *Sardanapalus* deutliche Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack seiner Zeit: der König hält mit seinem Gefolge ein festliches Gelage auf der Bühne; inmitten eines Unwetters bricht der Aufstand aus, und in prunkvollem Milieu werden wir Zeugen

[1]) Wir werden weiter unten darauf eingehen.

eines Kampfes, der bezeichnenderweise im Zweikampf des Königs gegen den Haupträdelsführer gipfelt; in der Schlußszene besteigen Sardanapal und Myrrha den brennenden Scheiterhaufen — Möglichkeiten der Inszenierung und Schau, wie sie die Bühne des 19. Jahrhunderts nicht besser wünschen konnte. Alle drei Variationen kennen wir zur Genüge von den Versammlungs- oder Bankettszenen, den Schlacht- und den Brandszenen am Ende eines Schaustücks her. Und auch der Abschied der vernachlässigten Zarina von ihrem Gatten Sardanapal, der die Flucht mit ihren Kindern aus der gefährdeten Stadt einleitet, erinnert stark an die obligatorische, rührselige Grossmuts- und Familienszene des Volksstückes. Diese Elemente lassen sich leicht von dem klassizistischen Drama abtrennen, ohne sein Wesen zu ändern; denn sie sind nur bewusste Zutaten, stehen als solche aber einem orientalischen Stück wohl an. — Croly folgte Byron auch in dieser Hinsicht: seine *Catilina* übertrifft *Sardanapalus* weit an effektvollen Schauszenen. Auch Keats schrieb die Schlußszene seines *Otho* nicht ohne Rücksicht auf die Prunkliebe des Theaterpublikums. — Joanna Baillie erkannte die Möglichkeiten, die in den Schauszenen auch für ein ernstes Drama liegen: sie schob sie als Erholungsmoment in ihre Stücke ein. So stattete sie ihren *Constantine Paleologus* mit folgenden Szenen aus: ein Mahl der Kämpfer im festlich geschmückten Saal[1]), eine bewegte Volksszene, in der der Kaiser eine mächtige Treppe hinunterschreitet[2]), eine Verhandlungsszene[3]), ein Gottesdienst[4]) und eine der wirkungsvollsten Schlachten aller Schaustücke[5]).

Der Einfluss der Elisabethaner und ihrer Nachfolger beschränkt sich auf die Dramen, die wir im nächsten Paragraphen betrachten werden. Im romantischen Drama reicht er nicht über die Übernahme von einzelnen Motiven oder Typen und die Ausgestaltung gewisser Szenen hinaus, wie etwa die Ermordung Cencis an *Macbeth* gemahnt. Enge Nachahmungen sind nur Cornwalls *Borgia* und Galts Versuche, kurze Fragmente, nicht viel mehr als bis in alle Details getreue Kopien, rein literarische Übungen.

[1]) I 2.
[2]) II 1.
[3]) III 2.
[4]) IV 2.
[5]) V 1.

### 2. *Anfänge des Chronikendramas* [1])

Neben der Darstellungsweise, welche die romantischen Stoffe meist fanden und die dem romantischen Kunstdrama das Gepräge verlieh, lässt sich die ganze Epoche hindurch eine Stilform verfolgen, die nicht an das klassizistische Drama, sondern an die Schauspiele des elisabethanischen Zeitalters anknüpft. Schon damals hatte sie zur Dramatisierung einheimischer Stoffe gedient; das erwachte Nationalgefühl hatte eine eingehende Darstellung der englischen Geschichte auf der Bühne verlangt; innen- und aussenpolitische Probleme riefen das Interesse an historischen Präzedenzfällen wach. Ganz natürlich äusserte es sich in einer drängenden Fülle des Geschehens auf der Bühne; das «chronicle play»[2]) folgte daher epischen Grundsätzen. Marlowe und Shakespeare ordneten den reichen Stoff nach den Grundsätzen der Charaktertragödie, doch in ihren Dramen herrscht der epische Zug noch vor; das Interesse aber war auf das Schicksal einer Zentralgestalt konzentriert. Natürlich ist es diese zweite, kunstvollere Stufe der dramatisierten Chronik, die den Romantikern gelegentlich als Vorbild zur Darstellung meist nationaler Stoffe diente.

Blake, Keats und Shelley versuchten sich in den Fragmenten *King Edward III* (1783), *King Stephen* (1819) und *Charles the First* (1822) im Stil des alten Königdramas; sechs und zweimal vier Szenen umfassen die Bruchstücke. Alle drei weisen die Merkmale der elisabethanischen Chronik auf: sie stellen Geschichte direkt in Staats- und Schlachtszenen dar; die Handlung ist mehrschichtig; ihre Fortsetzung war deshalb episch gedacht.

Blake gibt, in Anlehnung an *Henry V*, die feurigen Aufrufe des grossen Eroberers Eduard III. zum ruhmreichen Kampf gegen Frankreich wieder; daneben stellt er den zügellosen Kampfesdurst des jungen Prinzen, die patriotischen und kommerziellen Sorgen Clarences, die humanen Bedenken Mannys und den Humor eines Kriegers. Als Ganzes wirkt das Fragment als Querschnitt durch

---

[1]) Da wir im nächsten Kapitel auf diese Dramenart einzugehen haben, begnügen wir uns hier mit einer weniger systematischen Zusammenstellung ihrer Vertreter in der Romantik.

[2]) Wir verzichten hier auf die umständliche Benennung Chronikendrama und heissen es, da kein Grund zu Verwechslungen vorliegt, kurz Chronik.

eine historische Situation, ein ehrgeiziges Gemälde, dem aber jede Dynamik und Entwicklungsmöglichkeit fehlt.

Keats skizziert eine Episode, die Gefangennahme des Königs Stephen: hart verspottet dieser seine fliehenden Leute; stolz und trotzig wirft er sich allein dem feindlichen Ansturm entgegen und fordert noch waffenlos seine Gegner zum Kampf. Die Bewunderung Gloucesters für seinen tapferen Widersacher, dessen Heldenkampf ihm erzählt wird, und die Härte Mauds gegen den gefangenen König versprechen eine interessante Entwicklung. In den einzelnen Szenen sind verweilende und vorwärts drängende Momente sorgsam abgewogen. *King Stephen* ist eine meisterhaft dargestellte Episode. Die drei Schlachtszenen sind ganz nach der Art Shakespeares und stellen drei Phasen des Kampfes auf beiden Seiten dar.

Die grosszügigsten Perspektiven aber enthält Shelleys Fragment. Er beginnt mit einer Volkszene, in der Bürger einen Umzug betrachten. Sie besetzen aber nicht, wie bei Shakespeare, komische Rollen; Shelley zeichnet in ihnen mit mächtigen Strichen die Stimmung des Volkes: Gährung, Unzufriedenheit, ungeheure Spannung. Die zweite Szene bringt einen Querschnitt durch die politische Situation der Zeit: die schwierigen Probleme, die blutigen Methoden, die Kräfteverteilung im absolutistischen England. Diese Szene schliesst an die elisabethanische Staatsszene an, doch unterscheidet sie die Konzentriertheit und die Tragweite des Inhalts von den Vorbildern. Szene 3 skizziert die Zustände in der Kirche, und 4 gibt einen Eindruck vom Streben der Puritaner. Diese vierschichtige Anlage, zu der sich noch die privaten Beziehungen des Königspaars gesellen, ist gigantisch, und wäre Shelley zu einem Ende gelangt, so hätte er ein einzigartiges Werk geschaffen. Wo er die Haupthandlung angeknüpft hätte, ist beim epischen Reichtum der Motive schwer zu erraten.

Aufschlussreich für die Tatsache, dass die drei Chroniken Fragmente geblieben sind, ist folgende Äusserung Shelleys:

«...I cannot seize on the conception as a whole and seldom now touch the canvas[1]).»

[1]) Peck: Shelley. II. S. 259.

Er arbeitete mehr als zwei Jahre an den wenigen Szenen herum. Dies ist wohl weniger als eine persönliche Schwäche Shelleys oder seiner Zeitgenossen aufzufassen, sondern vielmehr als ein Beweis, dass weder Motiv noch Form der Chronik dem romantischen Denken entsprachen. Wir werden später noch auf dieses interessante Problem eingehen[1]). Hier aber können wir schon festhalten, dass die Gestaltung eines derartig mächtigen Dramas, wie Shelley es plante, eine ungleich gründlichere Vertiefung in die Quellen verlangt hätte, als es Shelley oder irgendein Romantiker zu tun gewillt war. Dazu wären die Historiker Schiller oder Swinburne nötig gewesen; dem romantischen Fühlen, der freien Einbildungskraft aber hätte es im Tiefsten widersprochen.

Ein Blick auf Byrons spätestes Drama, *The Deformed Transformed* (1824), ist interessant. Akt II enthält vier Schlachtszenen: ein Lagerbild, die Erstürmung der Mauern Roms durch die Truppen Bourbons, ein Kampfbild und die glänzende Szene in St. Peter. Diese trotz ihrer gehaltlichen Eigenart elisabethanische Szenenfolge, die in deutlichem Widerspruch zur Schlachtdarstellung in *Sardanapalus* steht, zeigt, wie stark sich der Einfluss der Chronik in den zwanziger Jahren geltend machte. Dieser Akt gibt dem Drama einen durchaus epischen Charakter; denn die einzige innere Beziehung zur Zentralhandlung ist, dass der Held Olympia sieht. Er ist ein reich ausgebauter, historischer Schnörkel in einem unhistorischen Drama. Von dem epischen Zug in den *Two Foscari* sprachen wir bereits kurz.

Blake und Shelley führen in ihre Fragmente Komik als Erholungsmoment ein, jener durch zwei Diener, dieser durch den Narren. Beide fügen auch ein Lied ein. In diesen Details führen sie die elisabethanische Tradition weiter, wenn auch das Lied über Brutus und Archys Aussprüche kein erlösendes Spiel sind, sondern die Essenz der Fragmente enthalten. Die dramatis personae von Blakes Bruchstück umfassen zwölf, von King Stephen acht, und Shelleys Schauspiel zählt gar zwanzig Rollen. Wie die Kürze der Szenen ist auch diese für ein kurzes Fragment stattliche Spielerzahl ein Merkmal des epischen Dramas.

[1]) Vgl. Paragraph 9 dieses Kapitels sowie III 9 des nächsten Teiles.

Blake kommt dem patriotischen Geist der elisabethanischen Chronik am nächsten: Nationalstolz und Heroismus kennzeichnen seine Engländer an der Küste Frankreichs. Ein Ton aber schwingt mit, der schlecht in die Rede des Eroberers passt.

«O Liberty how glorious art thou!
I see thee hov'ring o'er my army, with
Thy wide-stretch'd plumes; I see thee
Lead them on to battle...»[1]).

Dies ist der Ruf des jungen Blake, der seine revolutionären Freiheitsahnungen nicht ganz in das Bild des englischen Königs bannen konnte. Der kleine Misston gibt uns eine weitere Antwort auf die Frage, weshalb die Romantik keine Blüte der nationalen Chronik brachte, deren Wiedergeburt auch Coleridge ersehnt hatte: die Voraussetzungen dazu stimmten innerlich nicht mit dem kosmopolitischen Streben der jungen Romantiker überein. Die englische Königsgeschichte bot nicht die richtigen Probleme. Shelley scheint zwar im Puritaneraufstand einen glücklichen Moment gewählt zu haben. Hier galt es aber, sich auf die Seite des Volkes zu stellen, während die Elisabethaner die Geschichte der Könige und Fürsten dargestellt hatten. Wieder erfüllte das Vorbild die Voraussetzung des Romantikers nicht.

Keats bleibt der heroischen Stimmung der Königsdramen treu: Stephens Worte

«...not the eagle more
Loves to beat against the tyrannous blast
Than I to meet the torrent of my foes...»[2])

könnte auch Percy Hotspur gerufen haben; zugleich würden sie uns aus dem Mund eines romantischen Auflehners nicht überraschen.

Southey nahm zum Teil die direkte Darstellung historischer Ereignisse in *The Fall of Robespierre* (1794) auf: in zwei Konventsakten zeigt er einerseits, wie sich der Diktator gegen die Anklagen der Gemässigten zu verteidigen sucht; andrerseits lässt er vor dem Konvent die weiteren Einzelheiten von Robespierres Sturz und

[1]) V. 204.
[2]) V. 29.

Hinrichtung durch mehrere Berichterstatter erzählen. Southey hatte eine Gabe für zündende Rhetorik, doch keinen Sinn für dramatische Konstruktion; seine gleichmässige Beredsamkeit ermüdet. Der mittlere Akt ist nach den elisabethanischen Staatsszenen gebaut; der letzte aber fasst das eigentliche Geschehen in einer Reihe von Beschreibungen zusammen, was wir eher als romantische Technik bezeichnen würden. Massen- und Staatsszenen aus der alten Chronik verwendete Southey in *Wat Tyler* (1817): der revolutionäre Schmied führt das Volk gegen London; John Ball hält Reden; das Blutbad von Smithfield vollzieht sich auf der Bühne. Auch den epischen Zug seines Vorbilds, des *Julius Caesar*, übernahm Southey: nach Tylers Tod beherrscht Ball den dritten Akt; kühn spricht er vor dem Gericht und dem Hof. Auch er flicht ein allerdings hochpolitisches Lied in seine Chronik des Tyleraufstandes ein. Im Gegensatz zu dem dramatisch feinsinnigeren Coleridge, der den ersten Akt des *Robespierre* schrieb, verzichtete er auf ruhige, häusliche Kontrastszenen.

Nach elisabethanischem Vorbild arbeiteten ferner Joanna Baillie in *Ethwald* (1802) und *Constantine Paleologus* (1804), und in den für die dramatisierte Chronik wichtigen zwanziger Jahren Croly in *Catilina* (1822), Paynter in seiner mageren Ergänzung von Keats' *Stephen* (1822), Milman und Grover in ihren Anne-Boleyntragödien (1826)[1]).

In zwei Teilen, zusammen 44 Szenen, die in Motiven und Form gleich stark an *Macbeth* angelehnt sind, stellt Baillie das Schicksal ihres erfundenen, ehrgeizigen Angelsachsenkönigs dar. In gemächlichem, epischem Fluss rollt es sich in Banketten, bewegten Staats- und Volksszenen, weit ausgebauten Schlachten und düsteren Hexenhöhlen und Kerkerszenen ab. Verschwörungen und Gewalttaten bilden den Inhalt. Baillie erschöpfte das ganze

[1]) Ireland und Sotheby ahmten die Chronik eng nach, doch bildeten beide nur das Äussere nach, die hetzende Szenenfolge, die Lockerheit der Struktur, die Oberfläche eines «Troublesome Reign». Beiden aber ging der Sinn für ein historisches Geschehen ab. Diesen Mangel suchten sie durch äussere Bewegtheit und bürgerliche Sentimentalität zu vertuschen. Besonders dieses letztere Element lässt uns die Anmassung Irelands, seine Produkte seien von ihm entdeckte Manuskripte Shakespeares, als literarischen Ulk einschätzen.

Register elisabethanischer Inszenierungsmöglichkeiten; aber es gelang ihr nicht, auch nur annähernd den Eindruck eines Germanenmilieus zu erwecken. Nie verlässt uns der Gedanke, dass das äusserlich geschickt und bühnenmässig geformte Geschehen blosse Nachbildung ist, bewusste Nachahmung von Shakespeares epischem Stil, nicht das Neugestalten, wie es in den drei Fragmenten zutage tritt.

Etwas freier ist ihr *Constantine* gestaltet, obwohl auch hier Staats-, Volks-, Verhandlungs- und Schlachtszenen die Bausteine sind. In den fünfzehn stattlich gerundeten Auftritten verrät sich ein Zug zum Bühnenhaften, zu äusserem Pomp, zu einem Schein von grossem Geschehen, dem jedoch die innere Fülle, die das Erfassen einer Epoche bringt, völlig abgeht; statt ihrer finden wir in jeder Szene kleine, häusliche Züge, denen das anmassende historische Kostüm schlecht ansteht. Die Baillie versuchte, eine Dramenform zu erzwingen, an der noch zwanzig Jahre später die grossen Dichter scheiterten.

Crolys *Catilina* und Milmans Dramen verdienen Erwähnung. Mit ihnen befinden wir uns in der Zeit, in der Scott seine historischen Romane schrieb und die ersten bedeutenden wissenschaftlichen Geschichtswerke seit Gibbon verfasst wurden. Im populären Schauspiel entsprach Mitfords *Charles I* dieser Tendenz.

Die epische Struktur des *Catilina* ist augenfällig: Catilinas Freunde erstürmen Ciceros Palast; er selbst verbündet sich mit den Allobrogern und wird von Cicero verbannt; er befreit Cethegus, seine Verschwörung misslingt; endlich zieht er mit einem Heer gegen Rom. Parallel dazu wird das unhistorische Liebesverhältnis des Mooren Hamilcar mit der Priesterin Aspasia und seine Urheberschaft am Misslingen der Verschwörung gesponnen. Der formale Unterschied zu Jonsons Stück liegt darin, dass Croly den Historienstil vor allem der Akte IV und V des Elisabethaners, der die Entwicklung und den Verlauf der Verschwörung in dreizehn Szenen direkt darstellt, zugunsten von sieben viel allgemeineren, unhistorischen Auftritten aufgibt. So übernimmt Croly mit mehreren Reden und Einzelzügen nur eine Senatsszene von Jonson; auch schränkt er das Ausmass des Gegenspiels und die Rolle Ciceros nach Byrons Vorbild ungebührlich ein. Wie dieser hatte er einen

Sinn für Bühnenwirkung und erreichte ein für seine Zeit seltenes Ganzes von hoher Rhetorik, prunkvoller Ausstattung und leidenschaftlichem Gehalt und damit eine Wirkung, die sonst elisabethanischen Stücken vorbehalten war.

Ebenso frei ging Milman in seinem *Fall of Jerusalem* mit dem Material, das ihm die Geschichte und das alte Drama boten, um. Ein Beispiel sei gegeben: Der Kampf tobt um die heilige Stätte; das Volk flieht erschreckt vorüber; ein Levit verkündet die Vorgänge im Tempel; prophetische Rufe hallen dazwischen; der verblendete Simon stürzt nach einer unheimlichen Stille, in der Miriam den Untergang Jerusalems ahnt, waffenlos vorüber. Aber ein Chor schliesst den gewaltigen Auftritt — Schlacht und Brand vollziehen sich im Hintergrund. Das klassische Element mischt sich auch hier mit dem romantischen. Auch in II 2 seines *Deformed Transformed* hatte Byron den Sturm auf Rom mit einem Chor begonnen. — Ebenso wenig wie Croly verzichtet Milman auf ein episch eingeschobenes Liebesmotiv.

An dem Drama vermissen wir die Entwicklung: das Verhängnis Jerusalems ist der Rahmen, der mit kurzen, statischen Episoden ausgefüllt ist; das Ganze wirkt als Zeitgemälde, imponierend durch die leidenschaftliche Grösse der Darstellung, unbefriedigend aber als Drama.

Eine einheitliche dramatische Entwicklung weist Milmans *Anne Boleyn* auf: der Leidensweg der Königin, von ihrer Machtstellung bis zum Schafott. Damit setzt er die Tradition der «Leben-und-Tod»-Dramen der Elisabethaner fort; Kerker-, Verhör- und Schafottszene verraten auch äusserlich diese Verwandschaft, wie die Zahl der Szenen (15) und die der handelnden Personen (11), von denen manche — im Gegensatz zum romantischen Drama — mit derselben Ausführlichkeit gezeichnet sind. Doch verzichtet Milman hier noch mehr auf Bühnenmässigkeit und Inszenierung: die Szenen sind statische Ausschnitte und kaum mehr als Monologe und Gespräche. Die Bühne ist nicht mehr die des Theaters, sondern die der Einbildung des Lesers[1]).

[1]) Enger als Milman hielt sich Grover in seiner *Anne Boleyn* an Shakespeares *Henry VIII.* Die Anlehnung bekundet sich nicht nur in der Übernahme mancher Motive, sondern auch in der grösseren Szenen- und Personen-

Im gleichen Jahr (1822) verfasste auch Scott sein einziges, rein historisches Drama: *Halidon Hill.* Er benützte hier seine eigene Romantechnik, die ja auch das Bühnendrama so stark angeregt hatte[1]). Einerseits schildert er durch eine Sitzung der schottischen Barone direkt die Ursache der Niederlage; nach elisabethanischem Vorbild statten wir auch König Edward auf der Gegenseite einen Besuch ab, wobei ein humorvoller Zug aufleuchtet. Über diesem historischen Geschehen aber entwickelt er eine typisch schottische, menschliche Handlung: der alte Swinton und der junge Gordon versöhnen sich trotz der Fehde ihrer Väter. Trotz der lähmenden Uneinigkeit der übrigen Barone machen sie vereint einen erfolgreichen Gegenstoss, fallen jedoch durch die Unnachgiebigkeit der Schotten. Diese geschickte, auch historisch befriedigende Konstruktion wird durch eine episch undifferenzierte Verssprache und durch allzu lange reflektierende, nicht charakterisierende Dialoge verdorben.

Spuren des epischen Dramas finden sich auch in Keats' *Otho the Great* (1819): einerseits stellt er die Versöhnung des Prinzen Ludolf mit dem Kaiser dar, andrerseits werden wir Zeugen der betrügerischen Heirat Ludolfs mit Auranthe, wobei die ganze Intrige auseinandergelegt wird, und schliesslich sehen wir in Akt V als isolierte Handlung Ludolfs Tod. Vom Geist der alten Chronik ist allerdings nur in den kriegerischen Anfangsszenen etwas zu bemerken. Der Rest ist romantisches oder melodramatisches Geschehen wie etwa in Coleridges *Remorse.*

### *3. Die historische Gestalt bei Shelley und Byron*

Wenn man die historischen Gestalten überblickt, mit denen das 19. Jahrhundert die englische Bühne bereicherte, so bemerkt man, dass nur diejenigen Byrons und Shelleys in der Erinnerung haften bleiben und weit über das Gewühl undifferenzierter und unoriginellen Charaktere, an denen das Jahrhundert so merkwürdig reich ist, hinausragen. Man geht nicht zu weit, wenn man be-

---

zahl (31 resp. 21). Bühnenhaftigkeit täuscht er durch künstlich eingeschobene Schauszenen vor. Bemerkenswert ist, dass dieses Drama bereits 3600 Verse zählt, also ungefähr die doppelte Länge eines populären Versdramas.

[1]) Vgl. oben unter Melodrama: Bürgerlich-historische Doppelspurigkeit.

hauptet, dass diese wenigen romantischen Helden die einzigen bemerkenswerten Schöpfungen der historischen Dramatik zwischen Milton und Shaw sind. Drydens Aureng Zebe, Otways Jaffier, Addisons Cato, Brownings Strafford, Tennysons Becket, Swinburnes Mary Stuart leben in der Erinnerung nicht als geschlossene, stets interessante Figuren weiter. Es ist deshalb nur gerecht, wenn man jene Charaktere aus ihrem literarischen Zusammenhang mit der Dramatik des Jahrhunderts herausnimmt, sie durch eine besondere Betrachtung würdigt und erst später in die verschiedenen typischen Klassen einreiht.

Wie Shakespeare weiss auch Shelley seinen Grafen Cenci mit den ersten Worten zu charakterisieren:

«The third of my possessions—let it go!»

Er zahlt ein Verbrechen bei der päpstlichen Gerichtsbarkeit ab: Geld, Schlechtigkeit und eine korrumpierte Welt sind von Anfang an sein Milieu. Doch schon die zweite Rede bringt die Übersteigerung: seine Lust am Morden, am Leiden der Mitmenschen, seine Gewissenlosigkeit, das «but I delight in nothing else» setzen ihn bereits ausserhalb menschlicher Grenzen und berauben ihn damit der Wirkung auf der Bühne. Fortan steht er allein, nur durch seine menschenfeindliche Tätigkeit, durch das Flehen seiner Gattin und die Bekehrungsversuche des Kardinals Camillo mit den übrigen Personen verbunden. Seine erste Tat ist die eines Teufels, nicht die eines elisabethanischen Bösewichts: er stösst auf den Tod seiner beiden Söhne an; später vergewaltigt er seine Tochter, sperrt seine Familie in die Felsenfeste Petrella ein und verflucht sie feierlich; dann legt er sich ruhig zum Schlaf. Dieser dramatisch meisterhafte Zug, die innere Überzeugung, sein von der wahren Natur seiner Untaten unbewegtes Gewissen sind die Folgen eines mit grösster Konsequenz dargestellten Charakters. Er entwächst damit einer nach moralischen Gesetzen urteilenden Welt und erlangt eine Eigensetzlichkeit, wo das Böse absolute Macht hat; er lebt in einer Welt, in der die Sünde Gesetz ist, wo sich die Tyrannei in einem extremen Symbol offenbart: als kalt berechneter Inzest, als bewusste Verletzung der intimsten menschlichen Bande, als Verkennung der engsten sozialen Gemeinschaft. Wir müssen uns

aus dem vorhergehenden Kapitel vergegenwärtigen, welchen moralischen Wert die Familie im Zeitalter Shelleys besass, um die Tragweite dieses Motivs richtig einzuschätzen; es stellt den schärfsten Verstoss gegen das bestehende Sittengesetz dar. Cenci handelt aus der Welt des Bösen heraus, die dem Schlechten als Norm folgt.

Als letzte Instanz mittelalterlicher Gerichtsbarkeit thront im Hintergrund des Dramas der Papst mit dem ironischen Namen Clemens VIII., durch seine Unsichtbarkeit ebenso wirkungsvoll wie Zeus im *Prometheus Unbound* — er ist das blinde Fatum, kirchliche und weltliche Gerechtigkeit verkörpernd, ein gefühlloses Marmorbild, unerbittlich, materialistisch, grausam, die Rechtfertigung von Cencis Weltauffassung. Von ihm weg deuten die Mittel- und Nebengestalten auf die Heldin, die ebenso einsam und unbedingt selbständig ihrem Vater gegenübersteht. Es sind Gestalten der Ohnmacht, des Leidens; es sind die Opfer in Cencis Welt, von ihm verachtet und vernichtet. In hilfeflehender Pose stehen sie vor dem Gegenpol des Stückes; denn Beatrice ist Helferin und Trösterin. Der vermittelnde machtlose Kardinal, der unentschlossene, zertretene Giacomo, Cencis Sohn, der jugendliche Bernardo, der glühende Verehrer seiner Schwester, die fassungslose Lucretia, eine besorgte, duldende Mutter — alles klar gezeichnete, lebensvolle Nebengestalten, die vor der Riesengestalt Beatrices knien.

Von ihr sagt Shelley im Vorwort:

«Beatrice Cenci appears to have been one of those rare persons in whom energy and gentleness dwell together without destroying one another; her nature was simple and profound.»

Ihr widerfährt das grösste Unrecht; ihre Ehre wird in den Kot getreten; sie leidet bis zum Wahnsinn. Ihr duldender Widerstand schlägt aber in aktiven Protest um; kühn und überlegen, ebenso selbstbewusst wie Cenci, führt sie den Gegenstoss. Im Rücken hat sie nur ihre Unschuld, ihr Gewissen, das der Weltordnung polar entgegensteht; sie sagt sich von Gott und der Welt los und bietet ihren Feinden in erhabener Eigengesetzlichkeit die Stirn, tröstet Schwache, stärkt ihre Mitverurteilten im Kerker und verteidigt sich vor den Richtern der Welt. Ihr Ernst, ihre Reinheit und ihre unerschütterte Ruhe haben etwas Furchtbares an sich;

doch bewahrt ihre Menschlichkeit sie vor dem Schicksal, wie Cenci unwirklich und dadurch undramatisch zu werden. Denn ihr Kampf ist tragisch; ihre letzte Erkenntnis lautet:

«White innocence,
That thou shouldst wear the mask of guilt to hide
Thine awful and serenest countenance
From those who know thee not[1]).»

*The Cenci* wird zum Schulddrama, dem sich allerdings Züge des alten Rachedramas beimischen: dem bestehenden Sittengesetz zufolge hat Beatrice ihr Leben verwirkt; doch geht sie ungebrochen, von ihrem persönlichen Recht überzeugt, im Glauben an ihre individuelle Auffassung von Freiheit und Recht in den Tod.

Wir können dem Bildnis von Cenci und Beatrice den Vorwurf machen, der für alle Bösewichte und Heldinnen der Zeit, in deren Familie sie ja gehören, gilt, dass sie der individuellen Züge entbehren und allzu sehr ins Typische streben. Doch ist es eine Eigenschaft der romantischen Dichtung, die auf den Ewigkeitswert eines geschichtlichen Geschehens dringt, und vor allem von Shelleys konzentrierter Dramatik, dass sie Zufälligkeiten des Charakters, so reizvoll und wichtig sie auf der Bühne sein mögen, abstreift und sich der Idee so eng wie möglich angleicht. Wir werden weiter unten noch auf diese Eigentümlichkeit zu sprechen kommen.

Die Charakterskizzen seines Chronikfragments *Charles the First* verraten denselben Zug ins Monumentale, ins Leben in der Idee. In gigantischer Einseitigkeit ragen die zwanzig Gestalten empor: der naive, gläubige Junge; der elementare Arbeiter mit seiner sozialistischen Kritik an Hof und Kirche; die Puritaner Hampden, Pym und Vane, die vor der Fahrt nach Virginien stehen, voller Sehnsucht nach immanenter Freiheit — dies ist die eine Kräftegruppe des Dramas: das Volk, die Schöpfer einer neuen Welt, die Visionäre — und wir glauben ihrer leidenschaftlichen Botschaft; denn trotz ihres shelleyschen Inhalts vermittelt sie etwas von der Glut der puritanischen Streiter, ihrer fanatischen Überzeugung.

Ihnen gegenüber stehen ebenso wuchtige, unerbittliche Gestalten: die Französin und Königin Henrietta bestärkt ihren Gatten

[1]) V 3.

in seinem Absolutismus; Strafford will für ihn Irland bezähmen; Laud will mit aller Grausamkeit die Schotten bezwingen — alle sind Feinde des Parlaments, grausam verfolgen sie ihre Gegner; Laud verurteilt gelassen seinen früheren Beschützer. Kirche und Hof bilden das eiserne Gegenspiel, und man freut sich auf den Titanenkampf, der sich nun erheben wird. Doch das Fragment bricht nach der Exposition ab.

In der Mitte des Bildes befindet sich der König, seinen Ratgebern und ihrer Blutgier verfallen, und doch schreckt er davor zurück, sein Land zu bedrücken. Zudem vermittelt ihm sein prophetisch-grotesker Narr Archy das Wissen um seine Zeit, um den bevorstehenden Umschwung. In ihm wäre wohl der Konflikt beider Parteien zum Austrag gelangt; denn, obwohl er dem Lager des Gegenspiels angehört, ist er in sympathischer Menschlichkeit gezeichnet, wie auch Henrietta durch ihre Liebe aus der feudalen Partei heraustritt in die Wärme des Zentrums.

Shelleys Personen haben bis zu den Nebenrollen hinab charakteristische, originelle Züge. Nicht so diejenigen Byrons. In seinen historischen Dramen zeichnet er nur die Helden sorgfältig; die übrigen Gestalten sind unoriginelle Handlungsträger, farblose Diener der Form oder mehr noch, inhaltlich wie formell, der Zentralgestalt.

Der Assyrerkönig Sardanapal ist die komplexeste und deshalb auch die interessanteste Gestalt. Folgender lebendige Dialog bei seinem ersten Auftreten zeichnet sein Wesen:

*Sardanapal.* Business to-morrow.

*Myrrha.* Aye—or death to-night.

*Sardanapal.* Why let it come then unexpectedly,
'midst joy and gentleness, and mirth and love;
So let me fall like a plucked rose!—far better
Thus than be withered.

*Myrrha.* Then thou wilt not yield,
Even for the sake of all that ever stirred
A monarch into action, to forego
A trifling revel.

*Sardanapal.* No.

*Myrrha.* Then yield for mine;
For my sake!
*Sardanapal.* Thine my Myrrha!
*Myrrha.* 'Tis the first
Boon which I ever asked Assyria's king.
*Sardanapal.* That's true, and, wer't my kingdom, must be granted.
Well, for thy sake I yield me[1]).

Entwaffnende Liebenswürdigkeit im Nachgeben gegen seine Geliebte, ein galantes Benehmen paart sich mit einem etwas bewussten Fatalismus, einer eitlen Trägheit, der sich ein Zug der Weltverachtung beimengt. Doch ist er kein blosser Weichling und Geniesser oder gar ein Schwächling, sondern ein Ästhet, der um die Gestaltung seines Lebens besorgt, allzu besorgt ist. Prachtvollen Ausdruck findet dieser Zug in der Rüstszene[2]), wo er sich von Myrrha rüsten lässt und dabei sein Bild im Spiegel bewundert. Aus diesem Charakterzug wächst organisch die Form, die er seinem Tod gibt. Er sucht das Extravagante, doch stets mit einem Seitenblick auf das Publikum. Man kann dies als einen wesentlich östlichen Zug auffassen. Wohl keinem Dramatiker ist die Darstellung des orientalischen Charakters, oder wenigstens seine Äusserung, die Gebärde, so gut gelungen wie Byron in Sardanapal. Denn über das Schaffen einer schönen Maske geht diese Leistung nicht hinaus: als Grundlage seines Charakters offenbart sich der Romantiker des 19. Jahrhunderts und das Individuum Byron. Man kann den Gedanken nicht los werden, dass unter seinen sozialen, lächelnden Gebärden, aus denen heraus er Pazifist und Sozialist ist, doch nur der Wunsch liegt, sich um die Verantwortung der Herrschaft, um den aufrichtigen Verkehr mit dem Volk, um Arbeit und Pflichten zu drücken, um als König ohne Untertanen, als Aristokrat seinen Launen zu leben. Sardanapal lässt sich bedienen, ohne selbst dienen zu müssen, und um diese Vorzugsstellung als freies Individuum zu wahren, wandelt er sich vom Geniesser in einen Kämpfer, für sie stirbt er auch. Seinen Tod gestaltet er zu einem grandiosen

[1]) I 2, V. 602.
[2]) III.

Monument: er ruft die Zeitalter der fernsten Zukunft in die Schranken, seinem Tod Beifall zu spenden, seinem ideellen Streben zu huldigen: selbst im Tod ist er der grosse Schauspieler, der auch die kleine Selbstkritik, die der Tragik die Spitze abbricht, nicht vergisst:

«— but, it may be, avoid the life
That led to such a consummation[1]).»

Beatrice Cenci hätte dieses Zugeständnis nicht gemacht. Als Bildnis eines hochkultivierten, dekadenten, orientalischen Sinnenmenschen, wie wir uns Asurbanipal vorstellen müssen, überzeugt Sardanapal; seine sozialistische Staatsauffassung erscheint nicht aus demselben Guss, doch ist sie die Färbung, in der er den Romantiker interessierte.

Aus ähnlichem Holz ist Marino Faliero geschnitzt; die Ausführung jedoch ist ganz verschieden. Er tritt uns zu Beginn des Dramas in unbeherrschter Wut entgegen: das Gericht hat den Beleidiger seiner Gattin ungenügend bestraft. Der beleidigte Stolz eines Aristokraten spricht aus diesen Worten:

«The meanest artisan
Will point his finger, and the haughty noble
May spit upon us.—Where is our redress[2])?»

Doch der alte Löwe beisst, wenn er verwundet wird. Noch im ersten Akt bietet sich die Gelegenheit der Rache: der geplante Aufstand des venezianischen Volkes gegen die Tyrannei der Dieci gewinnt für ihn in erster Linie Interesse als Mittel zur Rache dieser Schmach. Und wie bei Sardanapal ist dieser Grund überzeugender als der ideelle, der nun folgt: in III 1 fühlt der Doge die Berufung in sich, Venedig von den Tyrannen zu befreien. Dieser romantische Zug bleibt sekundär; denn bis zum Tod beherrscht ihn sein Trotz und sein ungebeugter Stolz; immer noch rächt er sein erlittenes Unrecht. In der Gerichtsszene giesst er, von seiner Gattin und zwei Verschwörern unterstützt, Schmähungen über seine Richter, und erst beim Abschied von Angiolina findet er die Lösung, die ihm am besten passt, die Inszenierung, in der er sein Unterliegen am liebsten sähe:

---

[1]) V 1, V. 442.
[2]) S. 350.

«And yet I find a comfort in
The thought, that these things are the work of Fate;
For I would rather yield to gods than men,
Or cling to any creed of destiny,
Rather than deem these mortals, most of whom
I know to be as worthless as the dust,
And weak as worthless, more than instruments
Of an o'erruling Power; they in themselves
Were all incapable—they could not be
Victors of him who oft had conquered for them[1]).»

Seine grenzenlose Selbstüberhebung, seine beleidigte Eitelkeit richten sich also die Bühne zu seinem Abgang ein: das grausame Fatum muss die Vorstellung krönen, da die armseligen Menschen ein allzu verächtliches Publikum abgeben würden. Diese Freude an der Selbstdramatisierung tut sich auch äusserlich in der Zunahme der Monologe Falieros kund, sowie in der eigenmächtigen Unterdrückung des Gegenspiels, dem vor allem in der Gerichtsverhandlung kurzerhand das Wort entzogen wird. Diese Methode, tief romantisch-subjektiv und undramatisch, gipfelt in V 3, wo der Doge in einem feierlichen Zug die Riesentreppe ersteigt und das undankbare Venedig auf alle Zeiten verflucht — und in V 4 sehen wir die Zuschauer: das Volk verfolgt die Hinrichtung seines Freundes und Helfers. Theatralisch, können wir sagen, und dennoch fesselt uns das Aufbäumen des Titanen Faliero; denn er ist eine durchaus lebensvolle Gestalt und kommt unter Byrons historischen Helden der Tragik am nächsten. Zudem überzeugt er als ein Doge des Trecento; er ist ein Mensch der italienischen Frührenaissance, ein Vorläufer der grossen Condottieri, ein heissblütiger Individualist; als Volksfreund wirkt er romantisch-modern, und als Philosoph schauspielert er.

Eine andere, bedeutend undramatischere Interpretation des historischen Venezianers bieten die beiden Foscari. Der Hauptmangel Jacopos besteht darin, dass er sich rein passiv verhält. Diesen Fehler teilt er, wie wir früher gesehen haben, mit den meisten romantischen Bühnenhelden. Seine Zentralleidenschaft ist

[1]) V 2.

Liebe zur Scholle: er schreibt aus der Verbannung einen verräterischen Brief an den Herzog von Mailand, um nach Venedig zurückgerufen zu werden, sei es auch nur vor ein Gericht; denn er fühlt sich einsam unter Fremden. Er ist feinnervig und liebebedürftig. Im ersten Akt tritt er in Ketten auf, träumerisch überblickt er nochmals die geliebte Stadt, bevor er auf die Folter gestreckt wird; er verschwendet kein böses Wort an seine Peiniger; geduldig leidet er. Hierin ist er grundverschieden von den andern Helden Byrons.

Der Sippenstolz der Dogenfamilie, das beleidigte Ehrgefühl und das Aufbäumen gegen das Schicksal, das Faliero auszeichnete, wird hier auf eine andere Person, auf seine Gattin Marina übertragen, wohl nicht ohne Hinblick auf Shelleys Beatrice. Sie spart nicht mit Schmähungen auf die Richter Jacopos. In ihrer Einseitigkeit, für die es kein Recht als ihr eigenes Gefühl gibt, ist sie eine echt romantische Gestalt. Doch teilt sie mit Jacopo wie mit dem allzu pflichtgetreuen Dogen Foscari den Fehler, dass ihr Auflehnen nur «rant», ohnmächtiger, wortreicher Protest bleibt, sich nie zur Tat aufrafft. Drei führende leidende Personen und kein ebenbürtig gezeichneter, sondern nach Byrons Art vernachlässigter Charakter im Gegenspiel ruinieren dieses Stück.

Wir verlangen vom Dramatiker, dass er fähig sei, sich völlig in das Wesen einer Person, wie sie in unserem Fall die historischen Tatsachen übermitteln, einzuleben und sie aus ihrer Situation heraus sprechen zu lassen. Weder Shelley noch Byron, noch die übrigen romantischen Dramatiker werden dieser Forderung ganz gerecht. Wohl sind Cenci und Beatrice von Shelleys Persönlichkeit unabhängige Charaktere; doch das, was ihnen Leben gibt, ist die ideelle Beziehung, in die sie der Dichter hineinstellt: die Idee ist die Form, in die sie hineinwachsen, aus sich selbst hineinwachsen, und von der sie sich allzu selten loslösen, um sich zu einer konkreten Gestalt objektivieren zu können; in der Problemstellung finden beide, Cenci mehr als seine Tochter, erst ihre letztliche Erklärung. Erst im Gehalt finden wir das volle Verständnis für ihr jeweiliges Verhalten. Die Idee ist der Maßstab, nicht das Leben oder das historische Milieu, an dem allein sie zu messen sind. Und diese Idee entstammt der ins Kosmische gesteigerten Gedankenwelt Shelleys.

Viel stärker ist das Individuelle, Bekenntnishafte in Byrons historischen Helden ausgeprägt. Oft hat man den Eindruck, dass er es sei, der sich durch Sardanapal oder Faliero hindurch am Faltenwurf seines historischen Kostüms ergötzt; denn beide nehmen das Leben, die historische Situation viel zu wenig ernst; sie gefallen sich bloss darin; sie dehnen und sonnen sich im Glanz des Exotischen oder im Kraftgefühl des Heroischen. Sie freuen sich ob ihrer schönen Gesten; denn als Geste, nicht als Tat berührt uns Sardanapals Edelmut und Tod. Geste ist Falieros feierlicher Fluch auf Venedig — eine faszinierende Geste, doch nicht Talbots Tod und nicht Lears Fluch, und Foscaris Klage ist nicht John of Gaunts Preislied auf seine Inselheimat; denn diese drei haben noch anderes zu tun als zu posieren. All dies ändert aber an der Tatsache nichts, dass Cenci und Beatrice die monumentalsten, Sardanapal und Faliero die interessantesten historischen Gestalten auf der englischen Bühne zwischen 1671 und 1898 sind.

### *4. Der Auflehner.*

Wem hatte der Kampf, das Auflehnen dieser Gestalten gegolten? Shelley ist der Präzisere und zugleich Umfassendere: Beatrice bekämpfte den Vergewaltiger ihrer seelischen Freiheit, die irdische, die kirchliche und letztlich die göttliche Gerechtigkeit, die diese Untat durch ihre starren Gesetze schützten. Faliero lehnte sich gegen die Ungerechtigkeit der Dieci und gegen das Fatum auf, Sardanapal gegen die Verschwörung eines Priesters und eines von ihm abhängigen Kriegers, hinter denen sich wiederum das Fatum auftat. Foscaris Kampf galt dem blinden Hass eines Senators und dadurch der Tyrannei der Dieci.

Wenn wir die Rebellen nach der Bedeutung des Ziels, das sie bekämpfen, einreihen, so steht Beatrice Cenci an Kühnheit allen andern voran. Vor Shelley hatten aber bereits Southey und Landor einige eindrückliche Vertreter dieser Familie geschaffen. Die erste, rein politische Rebellion eher als Rebellen selbst stellt das formlose Gelegenheitsdrama und vor allem Southeys Akte des *Fall of Robespierre* (1794) dar. Es gibt die Stimmung des Freiheitskampfes wieder, der damals in Frankreich ausgetragen wurde. Die revolutionären Reden, aus denen das Drama besteht, sind zu

wenig an einzelne Personen gebunden. Unter Southeys Feder werden die klaren Charakteranlagen Coleridges zu fanatischen Sprechern, zu undifferenzierten Freiheitsschwärmern, von denen nur der Liebhaber Tallien festere Züge annimmt.

Denselben Fehler weist sein späterer *Wat Tyler* (1817) auf. Dies ist die ungeschminkteste und auch eine der undramatischsten Verkörperungen des politischen Freiheitskämpfers. Wat sitzt als fleissiger Hufschmied vor seiner Hütte und sinniert über seine Zeit; Hob Carter spricht:

«Curse on these taxes—one succeeds another—
Our ministers—panders of a king's will—
Drain all our wealth away—waste it in revels—
And lure, or force away our boys, who should be
The props of our old age—to fill their armies,
And feed the crows of France! Year follows year,
And still we madly prosecute the war;—
Draining our wealth—distressing our poor peasants
Slaughtering our youths—and all to crown our chiefs
With glory!—I detest the hell-sprung name[1]).»

Die Beziehung zu den Zeitverhältnissen ist zu offensichtlich. Tyler erschlägt den Steuereinzieher, der sich an seine Tochter heranmacht, und führt das erregte Volk gegen London. John Ball gesellt sich zu ihm und führt Tylers Werk nach dessen Ermordung weiter. Seine Worte vor dem Volk:

«Ye are all equal; nature made ye so.
Equality is your birth-right...»[2])

verraten die pure Lehre der Revolution wie die Rede vor seinen Richtern:

«...think ye Sirs,
If neither country had been cursed with a chief,
The peasants would have quarrel'd»[3])?

Der rein tagespolitisch-polemische Charakter, der das Stück zu einem Dokument der Zeit erniedrigt, spiegelt sich auch in dem wohlbekannten Reimpaar über Adam und Eva. Wie in *Robespierre*

[1]) I. S. 489. [2]) II. [3]) III.

und in vielen andern Kunstdramen der Zeit leben die Helden nur in ihren revolutionären Ideen; auf die Bühne gelangten sie nie — ihr Charakter verschmilzt mit dem Gehalt des Dramas ins Gestaltlose.

Auch Landors Graf Julian macht sich in leidenschaftlichen Akzenten gegen die Willkür des Gotenkönigs Roderigo, der seine Tochter verführt hat, Luft und verbündet sich mit den Feinden seines Landes, den Mauren, um seinen Herrn zu strafen, das erlittene Unrecht zu rächen. Doch begegnet er im Maurenlager Misstrauen. Bescheiden schlägt er die angebotene Krone Spaniens aus. Als ihn Roderigo schliesslich kniefällig und reuig um Verzeihung bittet, exiliert er ihn und wächst selbst im Leiden unter dem Hass der geprellten Mauren zu erhabener Grösse. Verzicht auf ein ideales Ziel zugunsten schöner Menschlichkeit ist unter den romantischen Auflehnern ein ungewöhnlicher Zug. Die Gestalt Julians ebenso wie das ganze Drama ist mehr um seiner selbst willen als rein künstlerisches Produkt, als um seiner Idee willen — Anspruch des Individuums auf Gerechtigkeit gegen Könige — geschaffen. Es lohnt sich aus diesem Grund, Landors Dramen in einem gesonderten Kapitel zu betrachten.

Einer der Hauptunterschiede zwischen Schillers *Räubern* und Wordsworths *Borderers*, die stets miteinander verglichen werden, liegt in der Abwesenheit des revolutionären Elements in Marmaduke und seinen Leuten. Coleridges *Remorse* war für die Bühne bestimmt und entbehrt deshalb ebenfalls, wie alle pseudohistorischen Dramen, dieses Zuges. Dem Dichter Keats und Scott lag das politisch-religiöse Revolutionäre fern[1]).

Die grossen Dichter mussten sich mit der Tatsache abfinden, dass ihre Auflehner auf der Bühne ihrer Zeit nicht bestehen konnten. Interessant ist deshalb an Crolys Catilina die Entwicklung eines Patrioten zum Rebellen, die aus Publikumsrücksicht eine Übermotivierung verlangte, welche den freien Entschluss des Helden völlig erstickt: Gläubiger erdrücken ihn, er ist gedemütigt durch

[1]) Als weniger wichtige Vertreter dieses Typs seien erwähnt: Sothebys russischer Prinz Iwan, der sich in stark theatralischer Weise gegen seine unmenschliche Gefangenschaft auflehnt, und der wallisische Prinz Llewellyn desselben Verfassers als letzter Freiheitskämpfer seines unterjochten Volkes.

seine Niederlage gegen Cicero, seine patrizierstolze Gattin hetzt ihn auf, die Veteranen sind bereit, ihn als Diktator auszurufen; ein Moor deutet die günstige Konstellation; Veteranen und Sklaven erheben sich. Überdies wird auf melodramatische Art sein erschlagener Sohn hereingetragen, und schliesslich wird er von Cicero vor den Senat zitiert — da fällt er in Ohnmacht, gebärdet sich wie ein Wahnsinniger und wird Rebell. Catilina widersteht seinem Stolz, dem Aberglauben, dem Machtangebot, nicht aber der Rache für seinen Sohn. Dieses Beispiel zeigt, welche Mittel nötig waren, um beim Publikum Sympathie für den Auflehner zu gewinnen[1]).

Cicero entlarvt vor dem Senat Catilinas Verrat und verbannt ihn. Dadurch wird seine Leidenschaft frei; er sieht gigantische miltonsche Visionen und wächst gelegentlich zu satanischer Erkenntnis und Rebellion:

« We stand here,
Thus buried—thus in midnight,—more sublime
A mightier proof and triumph of man's mind,
Than if we dozed away our lives on gold.—
All power is in our hands:—the earthquake's here,
That, bursting, shall shake Rome;— the thunder's here,
That, from its darkness, shall set earth on fire.—
Here stand we, like the majesty of Jove,
Awake, while the world sleeps, preparing wrath,—
Unheard, unseen, unknown, invincible![2])»

Dieser Catilina ist ein würdiger literarischer Nachkomme des Marino Faliero. Wie dieser verkörpert er den Geist der Romantik, die leidenschaftliche Opposition des freien Individuums gegen das Unrecht.

Ein rascher Seitenblick auf die populärste Rebellengestalt der romantischen Bühne, Knowles' Virginius, soll uns den wesentlichen Unterschied zwischen ihm und dem Auflehner des Kunstdramas

---

[1]) Der bühnengewandte Milner, der das Stück für die Aufführung herrichtete, hat diese Motivierungsszene (II 1), die uns heute bedenklich erscheint, voll beibehalten, während er die sprachlich bedeutende, philosophische Vertiefung von Catilinas Charakter in IV 2 und V 2 wegliess.

[2]) IV 3, S. 127.

zeigen. Virginius ist in seinem Wesen ein Familienvater, der für den Begriff der bürgerlichen Ehre ringt und diesen Kampf auf dem Forum austrägt. Er ist ein Rebell im Rahmen einer Bürgersfamilie und kämpft für ihre Rechte und Ideale gegen die Tyrannei eines Adeligen.

Die Dichter setzen die entsprechende Gestalt in einen bedeutend weiteren Rahmen. Das häusliche Element tritt stark zurück, wenn es auch nicht verschwindet: Faliero hatte die Ehre seiner Frau reinzuhalten versucht, Wat Tyler und Graf Julian sahen den Grund ihres Auflehnens in der Entehrung ihrer Töchter, und auch in *Catilina* hatten wir das Familienelement flüchtig auftauchen sehen. Wir brauchen nicht erst *The Cenci* anzuführen, um zu erkennen, wie ungleich kühner als die Bühnenschriftsteller die Dichter ein im Familienkreis erlittenes Unrecht als Grund zur Auflehnung gestalteten.

Der Gegensatz dieser zwei wesensverwandten Charaktere ist wichtig zur Beantwortung der Frage, weshalb das romantische Kunstdrama nicht auch Bühnenstück war. Jeder verlangt ein völlig anders geartetes Publikum. Der Erfolg des *Virginius* und der laue Empfang des *Catilina* beweisen, dass nur eine Art von Publikum existierte, und diese wollte den Rebellen in erster Linie als biederen Bürger sehen.

### *5. Das Gegenspiel: Bösewicht und Tyrann*

Vom Bösewicht des romantischen Dramas spinnen sich zahlreiche Fäden zum elisabethanischen und jakobitischen Drama. Er bildet das Gegenspiel im pseudohistorischen Schauspiel und im Melodrama: Wordsworths Oswald (sein Name beginnt stets mit O) ist eine psychologisch interessante Verbrecherstudie, dem Schauerroman entnommen. Coleridges Ordonio gehört zur selben Familie; nach der auf der Bühne beliebten Art verfällt er am Ende der Reue. Neben Shelleys Cenci möge Scotts schottischer Baron Auchindrane die Liste der sorgfältig ausgeführten Bösewichte ergänzen; beide sind Nachkommen der düstern, blutigen Renaissancetherzöge in Websters, Tourneurs und Massingers Tradition. Auchindrane besitzt allerdings einen typisch schottischen Zug: trotzige Verfolgung einer Blutfehde.

Für Byrons Bösewichte gilt das, was für das romantische Drama allgemein gilt: sie wachsen selten über eine Nebenrolle und damit über die Funktion eines Handlungsträgers hinaus. Darin offenbart sich eindeutig der Nachteil der romantischen Subjektivität; Interesse besass nur der Auflehner. Die Dichter statteten deshalb den Gegenspieler mit keinen originellen Zügen aus, sondern übernahmen ihn direkt der Tradition des 18. Jahrhunderts. Dort war seine Motivierung auf drei Leidenschaften beschränkt gewesen: Rache, Ehrgeiz und Begierde. Auch das populäre Schauspiel hatte diesen Typ übernommen. Keats' Conrad und Auranthe handeln aus Ehrgeiz, der gehässige Loredano, Foscaris Feind, beruft sich auf blinde Rache. Wie einfach und unüberzeugend klingt folgende Begründung seines Tuns:

*Loredano.* They owe me still my father's and my uncle's.
*Bar.* Did not the Doge deny this strongly?
*Loredano.* Doubtless.
*Bar.* And did not this shake your suspicion?
*Loredano.* No[1]).

Noch einfacher allerdings und noch subjektiver verfährt Byron mit dem lüsternen Steno, Falieros Beleidiger. Ihn bringt er nicht einmal auf die Bühne. Und die Richter, die später seine Sache vertreten, sind ebenso farblose Sprecher wie Beatrice Cencis Verurteiler.

Cornwalls Sforza gehorcht seiner Begierde, und auch Delaps Bösewichte folgen dem Schema der bösen Leidenschaften.

In den mehr historisch orientierten Dramen nimmt der Bösewicht die Gestalt des Tyrannen an, des natürlichen Gegenspielers des Freiheitskämpfers. Seine interessanteste, wenn auch nicht rein historische Verkörperung fand er in Byrons *The Deformed Transformed.* Wir werden dieser komplexen Gestalt an anderer Stelle nachgehen[2]). Wichtig ist hier die Namengebung des neuen Missgestalteten. Nachdem er den hässlichen, buckligen Arnold in Achilles verwandelt und selber dessen frühere Gestalt angenommen hat, entspinnt sich folgender Dialog:

---

[1]) IV, V. 24.
[2]) S. unter 7. Dramatiker und Geschichte.

*Stranger.* I have ten thousand names, and twice
As many attributes; but as I wear
A human shape, will take a human name.
*Arn.* More human than the shape (though it was mine once).
I trust.
*Stranger.* Then call me Caesar.
*Arn.* Why, that name
Belongs to empire, and has been but borne
By the world's lords.
*Stranger.* The devil in disguise—since so you deem me,
Unless you call me Pope instead[1]).

Der Eroberer Caesar und der Papst sind die Urbilder des Tyrannen und damit die Erzfeinde des romantischen Dichters; Caesar ist Tabu auf der Bühne des 19. Jahrhunderts bis zu Shaw. Es ist für Byrons Originalitätssucht bezeichnend, dass er sich nicht scheut, selbst diesen Charakter, wenigstens im Plan für den unvollendeten Schluss, mit Sympathie zu betrachten. Dieselbe Zweiheit hatte schon das Gegenspiel des Sardanapal im Priester und Astrolog Beleses und dem ihm ergebenen Krieger Arbaces enthalten. Auch Shelley identifiziert ohne Zögern in seinen beiden historischen Dramen Machthaber, Geistliche und damit die Richter mit dem Bösen: Strafford und Laud, Cenci und Clemens VIII. sind ihre Vertreter.

Schon Southey hatte dem schwachen, weltlichen Tyrannen Richard II. im Erzbischof von Canterbury einen geistlichen Berater zur Seite gestellt; beide verkörpern die Grundübel der Menschheit: Despotismus, Kirche, Steuern und Krieg. Sein und Coleridges Robespierre waren die ersten Vertreter dieser Familie gewesen; doch fehlen dem Diktator wie seinen Ratgebern St. Just und Couthon jegliche konkrete Charakterzüge. Er spricht von Gewaltmassnahmen, hält feurige Reden, wie sie auch von jedem beliebigen Fanatiker und Machtmenschen ausserhalb eines Dramas gehalten werden könnten.

Wie Julian gegen den Typus des Auflehners, so verstösst Landors Gotenkönig Roderigo gegen die Norm der Tyrannen und Bösewichte. Wohl sagt der Maurenführer Muza zu seinem Sohn:

[1]) V. 534.

«Here, Abdalazi, kings
Disguise from other causes; they obtain
Beauty by violence, and power by fraud[1]).»

Und doch ist Roderigo eine nicht ohne Sympathie und Menschlichkeit gezeichnete Figur: er bietet dem empörten Julian die Hand zum Frieden; er will seine entehrte Tochter Covilla heiraten; seine eigene Gattin hasst und verfolgt ihn. Julian lehnt anfänglich jede Versöhnung ab, und in IV 1 spannt er ihn auf eine geistige Folter, will ihn in den Selbstmord treiben. Der König bittet schliesslich um Verzeihung und wird exiliert; später hören wir von seinem ergreifenden Bussgang. Roderigos Schicksal gefällt auch noch dem heutigen Leser durch diese menschlichen Züge, die allen andern Tyrannen fehlen.

Die Gegenspieler in Milmans Dramen verdienen gesonderte Betrachtung. Während der Belagerung Jerusalems teilen sich Simon, Johann von Galiläa und Eleazar — stolze, kriegerische und streitsüchtige Gestalten — in die Herrschaft der Stadt. Hochmütig lehnen sie des Titus Aufforderung, sich zu ergeben, ab. Simons Tochter, die trotzige Salome, heiratet, während ihre christliche Schwester sich erschreckt und ahnungsvoll duckt. Wie Crolys Catilina wachsen die drei Herrschergestalten gegen das Ende hin ins Gigantische, und auch die Poesie ihrer Worte wie die Steigerung des Geschehens, eines zweiten Sündenfalls, gemahnt an Milton. Bei der Flucht ihres Volkes schleudern sie sich ungeheure Anklagen ins Gesicht; in massloser Täuschung und fanatischer Begeisterung stürzt sich Simon waffenlos ins Gemetzel, und selbst als der Tempel aufflammt, verliert er seine Zuversicht nicht. Erst als ihn Titus in Ketten legt, wankt sein Glaube. In ihm verkörpert Milman das vermessene Judenvolk vor seinem Untergang, seinen unbeugsamen Glauben an seine Unbesiegbarkeit, der aber bereits in sinnlosen, die Wirklichkeit übersehenden Stolz ausgeartet ist. Mit ähnlich wuchtigen, leidenschaftlichen Strichen stellt er in *Balshazzar* die Überfülle und den Prunk des Asiatenhofes dar, ein etwas undramatisches, aber eindrucksvolles Pendant zu *Sardanapalus*. Eine ähnlich intensive Einfühlung in die Strömung

[1]) II 5.

einer Epoche zeigt sein Jesuit Angelo Caraffa, in dessen Händen sich das Gegenspiel der Anne Boleyn vereinigt: unter einem Mäntelchen von Demut fördert er, zugleich mit seinem Ehrgeiz, seinen Hass gegen König Heinrich VIII. und seine Gattin; denn seine Sekte will Heinrichs Untergang oder seine Unterwerfung. Gardiner enthüllt seine Seele:

«And, self annihilated, boast myself
A limb, a nameless limb, of that vast body,
That shall bespread the world, uncheck'd, untrac'd...
The invisible control, by which Rome rules
The universal mind of man[1]).»

Die mystische, von Rom aus gelenkte Gesellschaft Jesu ist das eigentliche Gegenspiel, in Angelo personifiziert. Lady Richford und der naive, verliebte Mark Smeaton werden seine Instrumente; durch Schmeichelei, Verleumdung und Lüge bringt er Königin Anna in den Tower und auf das Schafott. Machthaber und katholische Kirche sind auch in den Dramen des Geistlichen Milman die Triebfedern des Gegenspiels. Seine Zentralgestalten teilen mit den meisten romantischen Charakteren die Eigenschaft, dass ihre Umrisse in der Idee, in einer bestimmten historischen oder religiösen Strömung, verschwimmen. Er besitzt aber auch die Fähigkeit, sich für die Grösse des Gegenspiels zu begeistern und es ganz in den Brennpunkt des Interesses zu stellen. Sein historischer Sinn ist jedoch, wie wir später sehen werden, typisch romantisch.

### *6. Die Frau als Liebhaberin*

Die übrigen Gestalten des historischen Dramas der Romantik unterscheiden sich kaum von den Typen des populären Versdramas. Die meist unhistorischen Frauen gemahnen an Knowles' stereotype Hausfrauen, obwohl ihre Liebe oft mit viel feineren Strichen gezeichnet ist. Sie sind bloss Füllwerk, traditionelle Ergänzung der Zentralgestalt. Sie leben nur in ihrem Verhältnis, liebend oder leidend, zum Mann.

Über diese Funktion gehen Byrons Frauengestalten nicht hinaus: Angiolina Faliero ist eine liebevolle Gattin, deren Ge-

[1]) Sz. 3.

danken einzig um das Wohl ihres Gatten kreisen. Noch typischer ist Sardanapals Myrrha gezeichnet: sie ist seine Sklavin und Dienerin, und ergebene Kreatur bleibt sie trotz seiner Liebenswürdigkeit bis in den Tod. Noch leidenschaftlicher als Angiolina nimmt Marina Foscari am Los ihres Gatten Anteil. Unbedingte eheliche Treue und Beschränkung auf das häusliche Gebiet kennzeichnen auch Coleridges Teresa sowie Crolys und Joanna Baillies Frauengestalten.

Nur aus Leid besteht das Leben Auranthes in Keats' *Otho;* sie ist das Werkzeug ihres ehrgeizigen Bruders und muss den Prinzen Ludolf heiraten; sie sieht ihren Geliebten ermordet, ihren Gatten unglücklich gemacht und wählt den Tod.

Das mütterliche, populär-romantische Element der Frau spricht aus den letzten Worten von Cornwalls pseudo-elisabethanischer Isabella, die ihren Gatten und ihr Kind an Borgia rächt:

> «I'm a widow broken-hearted,
> A mother too; 't was for my child I struck[1]).»

Viel reizvoller ist das Schicksal Covillas in Landors *Julian;* sie ist das Opfer des Spanierkönigs; nach aufrichtigem Konflikt entsagt sie ihrem Geliebten und verwelkt in einem Kloster.

Seitdem Noahs Gattin auf der primitiven Bühne dargestellt wurde, hatte es aber schon einen andern Frauentyp gegeben. Ihn finden wir in Byrons schmähender Marina Foscari oder in Landors rachsüchtiger Egilona, Roderigos beleidigter Gattin, die sich stets mit seinen Feinden verbindet.

Als die einzige originelle und moderne Frauengestalt des romantischen Dramas müssen wir Beatrice Cenci bezeichnen. Ihre Auflehnung gegen die auf die nackteste Formel gebrachte Tyrannei des Mannes in ihrem Vater und gegen eine ganze Welt ungerechter Gesetze steht in krassem Gegensatz zur still leidenden und passiv vergehenden Heldin des romantischen Theaters. Die Rolle als Liebhaberin lehnt sie entschieden und sachlich in I 2 ab, wo sie den lüsternen Priester Orsino abweist; später benützt sie ihn und damit seine Ergebenheit nur als Instrument zur Ermordung ihres Todfeindes. Sie stellt sich voll in den Dienst ihrer Idee, und ihre

[1]) S. 22.

Absage an Orsino ist eine Absage an den Typ der Heldin als sentimentaler Liebhaberin. Sie ist die erste Frauenrechtlerin auf der englischen Bühne. Diese Tatsache unterstreicht erneut die Bedeutung, Originalität und Tragweite von Shelleys gewaltigem Drama.

Mit dieser Bewegung in Zusammenhang steht die Zunahme der Dramen, die die Frau nicht mehr als Geschöpf der Familie, sondern als historische Gestalt betrachten. Hier beginnen die Königinnendramen, die seit dem frühen 17. Jahrhundert keine bedeutenden Vertreter mehr gefunden hatten, obwohl sie nicht selten, was die Gestaltung des Frauencharakters betrifft, dem sentimental-rhetorischen Typ der Jane Shoredramen des 18. Jahrhunderts näherstehen. Grovers Anne Boleyn erlebt kaum anderes als die in Akt I verurteilte Königin Catherine. Beide sind edle, schuldlose Opfer; ihre Abhängigkeit von Shakespeares Catherine in *Henry VIII* ist allzu deutlich. Jane Seymour ist das blosse Instrument des andern Frauentyps, der ehrgeizigen, ränkesüchtigen Lady Rochfort. — Mit stärkerem Pathos zeichnet Milman diese Königin. Seine Anna ist eine tolerante Christin; sie unterstützt Katholiken und bewirtet Arme; sie wird das Opfer einer Jesuitenintrige und geht schuldlos unter. In beiden Gestalten fehlt aber das aktive, moderne Element; sie unterscheiden sich einzig durch ihr einsames, hartes Schicksal von ihren häuslichen literarischen Schwestern.

### *7. Der Liebhaber*

Wie die Heldin als Liebhaberin ist auch der Held als Liebhaber vorwiegend eine konventionelle Füllung des historischen Dramas. Seine Rolle ist im pseudohistorischen Schauspiel bedeutend wichtiger, da er als fertiger Typ eine historische Persönlichkeit mühelos ersetzen kann.

Cumberlands Titus, Quintidius, und sein naiver Alcanor sind noch undifferenzierte Gestalten und Liebhaber, von denen Marmaduke in den *Borderers* immerhin durch einige konkrete Züge absticht: er ist ein reiner, leicht beeinflussbarer Junge, der mit dem Räubermilieu in keinem inneren Zusammenhang steht; er schenkt einem falschen Freund Glauben, verliert dadurch seine Geliebte

und zieht sich in die Einsamkeit zurück. Er ist Träger eines interessanten Konflikts: er folgt den verderblichen Vernunftgründen Oswalds, verkennt die einfache Stimme der Natur in Idoneas ungeheuchelter Liebe zu ihrem Vater und muss diesen Irrtum büssen.

Auch Coleridges Alvar, ein treuer Liebhaber und Bruder, unterscheidet sich nur wenig von diesem Typ. Kaum aus der Verbannung zurück, gerät er in den Kerker; dort rafft er sich allerdings auf, und seiner Standpredigt erliegt der böse Bruder. Damit geht er über den Typ des nur leidenden romantischen Helden hinaus, wie auch Marmaduke durch seinen Rückzug aus der Welt. Alvar aber steht durch seinen Sieg dem Bühnenhelden bedeutend näher als er. Der Theatererfolg von *Remorse* beruhte nicht zuletzt auf dieser Einzelheit[1]).

Die Baillie variierte den Liebhaber durch ihre Theorie der zentralen Leidenschaft, die sie aus Popes Zeitalter übernahm: ihre Basil, Ethwald und Henriquez sind im Grund normale Helden; nur ist jedem noch eine beherrschende Leidenschaft zugegeben, unter der er zu leiden hat: Basil, ein General Karls V. im Krieg gegen Franz I., vergisst ob seiner Liebe seine Pflicht als Heerführer; Ethwald, ein erfundener Angelsachsenkönig, leidet, in Anlehnung an Macbeth, an übergrossem Ehrgeiz und wird dadurch in eine Reihe von Verbrechen getrieben — ein stehender Zug des in ein altenglisches Milieu gestellten Dramas; der spanische General Henriquez hat aus Eifersucht seinen Freund umgebracht und leidet während vier Akten an Reue, ein Motiv, das Coleridge um vierzig Jahre vorweggenommen hatte. — Die Erkenntnis, die in der Theorie der Leidenschaften steckt, ist dramatisch wertvoll, doch macht sie sich in Baillies Helden allzu sehr als solche bemerkbar: sie wirken in ihrer Einseitigkeit primitiv, gewollt und unnatürlich. Die Sentimentalität, die die Dramatikerin vom 18. Jahrhundert übernimmt und womit sie das Geschick ihrer Gestalten übergiesst, ist nicht zu verwechseln mit dramatischer Sympathie. Sie war ein viel zu eng begrenztes Talent, um ihre Monomanen

[1]) Lambs ebenfalls erfundener John Woodvil, ein auf Abwege geratener Liebhaber, lässt sich wegen seiner allzu deutlichen elisabethanischen Züge nicht ohne weiteres hier einreihen. Sotheby, Delap und Ireland führen diesen Typ regelmässig, teils als Nebenrolle, teils als Bestandteil der Hauptfigur, in ihre Stücke ein.

glaubhaft zu gestalten. Byrons Faliero ist eine bedeutend lebensnähere Schöpfung in ihrem Sinn; doch ist er ohne Rezept geschaffen. Baillies von keiner Leidenschaft verfolgter Constantine Paleologus, ein byzantinischer Kaiser, verfällt ganz dem Heldentyp: er ist ein tapferer Kämpfer und ein treuer Gatte, der allerdings nicht leidet. Und dennoch wirkt er lebensvoller als die theoriebelasteten Kunstgeschöpfe.

Der leidende Zug tritt wieder in Keats' Prinz Ludolf hervor. Während der ersten vier Akte unterscheidet er sich nicht vom durchschnittlichen, leidenden Helden, ausser dass er in der Versöhnung mit seinem kaiserlichen Vater stolzer und deshalb später, als der Betrug seiner Gattin an den Tag kommt, unglücklicher ist. Erst von V 2 an schafft der nunmehr von Brown unabhängige Keats eine neuartige, wundersame Atmosphäre; hier tut er den Schritt vom Klischeedrama zur romantischen Tragödie: in Ottos Schloss herrscht ob Ludolfs Raserei eine unheimliche Spannung; Arzt, Abt und Kaiser sprechen leise und ratlos, Ludolfs unverständliche Worte dringen durch die geöffnete Tür. In V 4 harrt eine blendende Gesellschaft des Kranken; wehmütig-ironisch spricht dieser bereits vom Jenseits; Auranthe nimmt in seinem Gehirn verklärte Züge an; doch erneut bricht seine Rachsucht ob ihres Betrugs aus. Als der Leichnam seiner mittlerweile verschiedenen Gattin gezeigt wird, gibt auch er, zufrieden inmitten einer nichtverstehenden Menge, den Geist auf. Ludolf trägt Züge des Endymion, des getäuschten Schönheits- und Liebesuchers, und als solcher ist er eine rein leidende Gestalt.

Auch in Scotts jungem Baron Gordon in *Halidon Hill* wiegt der Liebhaber den Krieger und Schotten auf. Sein George Aspen ist in erster Linie ein treuer Sohn, der das Vergehen seiner Mutter der Feme vorenthalten will, und der junge Unteroffizier Quentin Blane, Auchindranes Opfer, ist einer der jämmerlichsten Vertreter des ohnmächtigen Liebhabers und Opfers der romantischen Dramatik.

Milman in seinem *Fall of Jerusalem* verzichtet nicht auf die allerdings lyrische und gedankliche Wirkung des unhistorischen Liebhabers und Christen Javan. Mark Smeaton, der Page und Verehrer der Anne Boleyn, ist ein passiver Liebhaber; er erliegt

den Täuschungen des Jesuiten Angelo und trägt durch seine in selbstloser Hingabe gemachten falschen Aussagen zu seiner und Annas Hinrichtung bei.

Byrons drei historische Gestalten enthalten ein Element dieses Typs; denn sowohl Sardanapal als auch Faliero sind, neben ihrer Funktion als Politiker und Individualisten, Liebhaber. Im Verhalten zu ihren Frauen unterscheiden sie sich nicht; beide sind zärtlich und wehren sich für die Ehre der Frau; doch wissen beide sehr gut, dass Liebe nicht ihr ganzes Leben ausfüllen kann, und damit überschreiten sie die Grenze des Liebhabers. In Jacopo Foscari scheint der leidende Typ zu überwiegen; doch auch er trauert ja nicht um eine Frau, sondern um die Grausamkeit der Welt, die ihn in seiner Heimat nicht dulden will. Marina kann ihm Venedig nicht ersetzen; sie hat keinen Einfluss auf seinen Schmerz. Wie alle byronschen Helden geht Foscari seinen Leidensweg unabhängig von der Frau.

In Landors *Count Julian* spielen die Liebhaber Sisabert und Abdalazi eine geringe Rolle; doch genügt ihre feine, edle Liebenswürdigkeit, um beide aus dem Schwarm ihrer literarischen Brüder hervortreten zu lassen.

Über Shelleys ablehnende Haltung gegenüber dem Bühnenliebhaber sprachen wir früher. Die einzigen Verehrer Beatrice Cencis sind ihre Mutter und ihr junger Bruder Bernardo, und sie bewundern ihre Auflehnung als schwache Verwandte.

### *8. Der Vater*

Die Galerie der vor allem im pseudohistorischen Drama vertretenen Typen kann durch den Vater abgeschlossen werden. In Wordsworths *Borderers* tritt der stark an Lear gemahnende, blinde Baron Herbert auf, der mit seiner Tochter durch die Moore wandert, das Opfer von Oswalds Plan wird und schliesslich, in der öden Wildnis ausgesetzt, verhungert — eine düstere, leidvolle Phantasiegestalt. Auch Coleridge vergisst nicht, Teresia den guten Vater Valdez beizugeben und ihn am Ende als deus ex machina wirken zu lassen. Landor und Southey vereinen diese Rolle mit der des Helden. Keats zeichnet in der Neben- und Titelrolle Kaiser Otto, einen alternden, besorgten und etwas

polternden Vater, keinen Monarchen. Der alte Foscari verkörpert Ahnenstolz, Römertugend und starres Pflichtgefühl in der Verurteilung seines Sohnes. Nach Jacopos Absterben greift die Tragödie auf ihn über: hartnäckig widersetzt er sich der Abdankung; von Schmerz gebeugt, von beleidigtem Stolz verzehrt, stirbt er. Scotts Auchindrane erwähnten wir bereits als Gegenspieler. Eine ähnlich düstere Vatergestalt ist der verarmte Baron Oswald of Devorgoil, in dessen Haus sich die Extravaganza *The Doom of Devorgoil*, bald grausig, bald grotesk, abspielt. Wie Scott vereinigt auch Shelley Bösewicht und Vater in seinem Cenci.

### *9. Dramatiker und Geschichte*

Wenn wir diese reiche Galerie historischer und pseudohistorischer Gestalten auf allgemeinere Züge hin überblicken, so fällt uns auf, dass es sich bis auf wenige Ausnahmen um geschichtlich unbedeutende Personen handelt. Wer kennt den Grafen Cenci, wer Faliero oder Sardanapal, wer den Prinzen Ludolf oder den Grafen Julian; wer ist der Jesuit Angelo Caraffa, wer Simon von Jerusalem? Was weiss die Geschichte von ihnen zu erzählen? Die Gestalten aus der englischen Vergangenheit — Edward III, Stephen und Charles I — bilden natürlich eine Ausnahme; bezeichnenderweise sind die Dramen über alle drei Fragmente geblieben.

Weshalb wählten die romantischen Dichter derart unbedeutende Charaktere als Helden? Zunächst äussert sich darin ein Suchen nach Neuheit von Stoff und Gestalt, ein Suchen nach eigenartigen Verhältnissen und seltsamer Schönheit. Aufschlussreich sind folgende Bemerkungen Byrons aus dem Vorwort zu *Marino Faliero:*

«Everything about Venice is, or was extraordinary—her aspect is like a dream, and her history is like a romance.»

«The black veil which is painted over the place of Marino Faliero amongst the Doges, and the Giants' Staircase, where he was crowned, and discrowned and decapitated, struck forcibly upon my imagination; as did his fiery character and strange story.»

Diese äussern Merkwürdigkeiten spielen in der Ausgestaltung des romantischen Dramas eine wichtige Rolle. Stets sind es Dinge

oder Umstände, die auf die Fantasie wirken, und wenn Byron in diesem Vorwort stolz die Liste seiner Autoritäten aufstellt und sogar zur Behauptung kommt, dass Charaktere und Ereignisse «strictly historical» seien, so haben wir es eben in diesem Sinne aufzufassen: dass nach seinen Worten «history» auf ihn als «romance» wirkte, wobei das erstere als Schilderung der Tatsache, des Vorfalls, das letztere als die Phantasie anregender Umstand gedacht ist. Der malerische Umstand, nicht das tatsächliche Geschehen war es, der die Romantiker anregte, Italienerdramen zu schreiben. Die Landung Falieros zwischen den Säulen des Hinrichtungsplatzes bei seiner ersten Ankunft in Venedig, Sardanapals Feuertod, der Anschlag auf Cenci in der Felsenschlucht, die düsteren italienischen Paläste, in denen noch die Atmosphäre aussergewöhnlichen Geschehens weiterlebt, die Deutung der italienischen Renaissance durch Dramatiker wie Webster und Tourneur — dies war es, was die Dichter der Romantik an solchen Stoffen anzog. Auch das persönliche Erlebnis, nicht das Nachlesen im Buch wirkte bestimmend mit: Shelley, Byron und Landor hatten die Stätten besucht, an denen sich ihre Dramen abspielen; sie liessen sich von der Lokalität inspirieren.

Welcher Art sind die Handlungen, die im romantischen Drama dargestellt werden? Landor dramatisiert eine sagenhafte Episode aus dem Spanien des frühen 8. Jahrhundert: «A father who sacrificed his religion and country to the thirst of revenge.» Wat Tyler und John Ball hatten in Shakespeares *Richard II* nur eine unscheinbare Rolle gespielt; Southey kehrt die Rollenverteilung um und macht beide zu Hauptpersonen, Richard zu einer Nebenfigur. Keats' Ludolf versöhnt sich mit seinem Vater und wird später in eine unglückliche Ehe verwickelt. In *The Cenci* wird motiviert, wie Beatrice dazu kam, ihren Vater zu ermorden, und wie sie selbst gerichtet wurde. Faliero fühlt sich als Gatte beleidigt und will sich in einem missglückten Aufstand rächen. Sardanapal fällt einer Verschwörung zum Opfer, doch ist auf eine genaue Schilderung so gut wie keine Mühe verwendet; im Brennpunkt steht sein Privatleben. In *Foscari* wird ein Patriot hingerichtet und ein Doge abgesetzt.

Es handelt sich also durchwegs um historische Ereignisse von kleinster oder gar keiner Bedeutung für weitere Kreise; ihre Wir-

kung erstreckt sich nur auf die Zentralgestalt und ihre Familie. *The Cenci*, in gewissem Sinn auch Byrons historische Dramen, *Otho the Great* und *Count Julian*, sind eigentlich Familiendramen, oder sie gehen wenigstens von einem «domestic play» aus. Im Vermeiden bedeutender historischer Persönlichkeiten als Dramenhelden, in der Beschränkung der Handlung auf häusliche Vorfälle, in der Annäherung des historischen Dramas an das bürgerliche Schauspiel zeigt sich eine Ähnlichkeit des Kunstdramas mit dem populären Melodrama. Ein fundamentaler Unterschied trennt beide: hier war die Familie Selbstzweck und Wesen des historischen Dramas; dort ist sie nur Mittel zu einem ganz andern Zweck, nur Baustein. In der ungleichen Behandlung der Sünde spiegelt sich dieser Gegensatz.

Wie sah nun der romantische Dichter diese historisch unbedeutenden Personen? Die klarste Antwort gibt uns folgende Stelle aus dem Vorwort zu *The Cenci*. Shelley schreibt über Beatrice:

> «The crimes and miseries in which she was an actor and a sufferer are as the mask and the mantle in which circumstances clothed her for her impersonation on the scene of the world.»

Danach sind geschichtliche Umstände nur ein zufälliges Kostüm, in das sich ewige Kräfte kleiden; sie sind die momentane, vergängliche Form, in der sich ein ewiges Geschehen offenbart. Ihrer geschichtlichen Einmaligkeit gilt es daher nicht zu viel Bedeutung beizumessen. Der Dramatiker wählt sie in der Form, in der er ihr durch seine Willkür am wenigsten schadet: als nebensächliche Gestalt, über die der Historiker nicht allzu viele Einzelzüge übermittelt hat. In ihr kann er um so leichter zum Wesentlichen, zu seiner Deutung durchdringen: zur ewigen Geste des Menschen, nicht mehr auf nationalem, räumlich und zeitlich bedingtem, sondern auf kosmischem Hintergrund. Beatrice Cenci ist nur die «impersonation» eines Typs, des Menschen, der sich, einsam in seiner Zeit, gegen das Unrecht der Welt auflehnt.

Der Romantiker durchschaut das historische Geschehen auf seinen Persönlichkeitswert, auf Züge seiner eigenen Weltanschauung, seines Kampfes und seines Strebens. So blickt zunächst Sub-

jektives aus dem romantischen Helden. Geschehen und Gestalt verlieren ihren objektiven Wert und werden zum subjektiven Ausdruck.

Diese Überlegung lässt uns die kolossale Übersteigerung von Person und Ereignis in den Dramen Byrons und Shelleys begreiflich erscheinen. Ein bedeutendes historisches Geschehen hätte, so könnte man denken, dem Zweck ebenso gedient. Es war aber schon ein Merkmal des historischen Dramas des frühen 17. Jahrhunderts gewesen, dass es einen Stoff, zu dem die Geschichte nicht mehr als eine flüchtige Anekdote lieferte, nach eigenen Gesetzen belebte und ausgestaltete und auf eine Art deutete, wie sie ein reiches, historisches Material nie ohne krasse Vergewaltigung zugelassen hätte.

Daraus erklärt sich die geringe Bedeutung, die dem äusseren tatsächlichen Geschehen zugemessen wird: es dient als «Mantel und Maske», Augenblicksverkörperung eines ewigen Geschehens, Symbol. Folglich konnte sich der Dichter in der Umgestaltung von Personen und Handlung jede Freiheit gestatten: aus dem effeminierten, feigen Sardanapal der Geschichte wird der liebenswürdige Menschenfreund des Dramas; an Stelle des historisch uninteressanten Faliero setzt Byron seinen stolzen Löwen; aus der Lasterhöhle der Cenci macht Shelley eine Weltbühne und erhebt die moralisch durchaus nicht einwandfreie Beatrice[1]) zu erhabener Grösse; Landor stattet die verschwommene Gestalt des Julian mit schönen, menschlichen Zügen aus, die ebenfalls keiner Zeit angehören. Die Verbindung mit dem historischen Stoff ist oft derart locker, dass uns die Blüte des pseudohistorischen Dramas in dieser Zeit nicht überrascht.

Die Funktion der Geschichte im pseudohistorischen Drama hat Wordsworth im Vorwort zu den *Borderers* bereits festgelegt:

> «As to the scene and period of action, little more was required for my purpose than the absence of established law and government; so that the agents might be at liberty to act on their own impulses.»

---

[1]) Vgl. dazu Bates: A Study of Shelley's Drama The Cenci.

Die Geschichte liefert das Milieu, die Atmosphäre, in der das jeweilige, erdichtete Geschehen die grösste Wahrscheinlichkeit erhält. In dieser Forderung steckt ein Element, das der gesamten historischen Dramatik der Romantik eigen ist; denn auch in ihr kleidet der Dichter seine Weltanschauung in das geschichtliche Ereignis, das allerdings mehr als nur historisches Milieu ist.

Der interessanteste Beweis für das Bestreben der Romantiker, die historische Person ihrer Einmaligkeit zu entheben und zur Universalität zu steigern, ist Byrons *The Deformed Transformed.* Der Fremdling, der Arnolds Missgestalt übernimmt, ist der Teufel; er trägt aber noch hundert andere Namen, von denen er denjenigen Caesars adoptiert; er hätte sich ebenso gut Bonaparte oder Papst Urban nennen können. Er enthält, vor allem in seiner Stellung als Diener Arnolds und in seinen Kommentaren zur Schlacht, deutliche Züge von Goethes Mephisto; nicht zuletzt aber ist er Byron, der selbst in der misslichsten Gestalt noch die Sympathie der Frau zu gewinnen weiss. Ebenso vieldeutig schimmert die Handlung; Caesar zog einst gegen Rom; hier aber marschiert er in Bourbons Reihen; Bourbon fällt bei der Erstürmung der Mauer, und sein Zug gegen Rom wird zum Sturm des Romantikers auf den verhassten Stellvertreter Gottes. Zu diesen politisch-religiösen Zügen gesellt sich die Belagerung Trojas; denn Arnold verwandelt sich in Achilles, einen typischen, blassen Liebhaber, und erblickt auf dem Altar in der eroberten Stadt nicht Helena und nicht Maria, sondern Olympia, die sich in einer grandiosen Szene mit dem Kreuz gegen die ihr nachstellenden, spanisch-katholischen Krieger verteidigt, nachdem der Lutheraner niedergeschlagen worden ist. Mit ihr vermählt sich Arnold später. Frei entschwindet hier das historische Motiv, und der Romantiker verlässt sich auf seine Phantasie, wie er den Anfang aus ihr schuf.

Nirgends können wir einen aufschlussreicheren Blick in die Werkstatt des romantischen Dramatikers werfen als in diesem Stück. Er schafft bewusst Typen; aus den Ereignissen werden die für den romantischen Dichter bezeichnenden Mythen der Menschheit: Auflehnung und Liebe.

Unter diesem Gesichtspunkt erklären sich erst alle Eigentümlichkeiten des romantischen Dramas. Die Mythendramen

*Prometheus Unbound*, *Cain* und *Heaven and Earth* erscheinen uns von hier aus gesehen bezeichnend für die Romantik. Sie stellen die letzte Konsequenz ihres Verhältnisses zur Geschichte dar; sie sind deshalb als die glücklichsten und originellsten Schöpfungen der romantischen Dramatik zu bezeichnen. Der Gehalt des mythischen Geschehens ist derselbe wie der des historischen und des erfundenen Dramas oder der undramatischen Dichtungen. Auch der reife Shakespeare und seine Zeitgenossen und, wie wir sehen werden, die Dichter der romantischen Epoche am Ende des 19. Jahrhunderts, wendeten ihre Aufmerksamkeit dem Legendendrama zu.

ZWEITER TEIL

# Viktorianisches Zeitalter 1830—1880

## I. Prosadrama

Bei der Besprechung des historischen Melodramas der Romantik wiesen wir bereits darauf hin, dass das Jahr 1830, der Wendepunkt für das Kunstdrama, für das Prosadrama ohne Bedeutung war. Die Stücke der fünfzig Jahre unterschieden sich kaum von denen der ersten Jahrzehnte. Es ist bemerkenswert, dass während der sechziger und siebziger Jahre, als das Bühnenschauspiel des 19. Jahrhunderts seinen tiefsten Stand erreicht hatte, die historischen Prosastücke fast gänzlich durch die Burleske verdrängt wurden; und wenn Stücke verfasst wurden, so wurden sie, um einer durch keine Gesetze geschützten Aufführung an anderen Theatern zu entgehen, nicht gedruckt. Die führenden Dramatiker bis in die Mitte der neunziger Jahre, wie Robertson, Jones und Pinero, wandten ihre Aufmerksamkeit dem bürgerlichen Schauspiel und seinen Problemen zu. Erst in der Mitte der neunziger Jahre setzte wieder eine lebhaftere Produktion historischer Prosastücke ein. Wir halten uns deshalb in diesem Paragraphen weder an das Anfangsdatum der viktorianischen Epoche noch an dasjenige des modernen Zeitalters. Das viktorianische Prosadrama dauerte bis weit in das neue Jahrhundert an. Erst der Weltkrieg besiegelte sein Schicksal. Wir beschäftigen uns hier also mit jener Gruppe von historischen Schauspielen, welche die viktorianische Tradition von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg weiterführten.

Dramen der fünfziger und sechziger Jahre wie Bourcicaults *Romance in the Life of Sixtus V* (1851), T. Taylors und Ch. Reades *Two Loves and a Life* (1854) und *The King's Rival* oder W. Phillips *Theodora, Actress and Empress* (1866) unterscheiden sich in ihrer Struktur nur wenig von den früheren Melodramen: ein Liebesverhältnis steht im Mittelpunkt, das durch eine recht uneinheitliche

Intrige in seiner Erfüllung verzögert wird. In Bourcicaults Stück gibt eine Papstwahl den Ausschlag zum glücklichen Ausgang eines bürgerlichen Geschehens. Ebenso wenig enthält *Two Loves* eine historische Handlung. Ein auf die Verfolgungen von 1745 aufgebauter bürgerlicher Konflikt wird durch die historische Gestalt, den Herzog von Cumberland, dessen Dankbarkeit die Heldin im ersten Akt erwirbt, in der Schafottszene gelöst.

Ein historisches Liebesverhältnis wird in *The King's Rival* dargestellt. Die Liebe des Herzogs von Richmond zur Geliebten Karls II., Francis Stuart, wird allerdings nach melodramatischer Art durch verschiedene Zwischenfälle, wie die Niederlage der englischen Flotte, eine Verschwörung gegen den König und die Entdeckung verschiedener belastender Dokumente, in die Länge gezogen und erfährt erst im Gnadenakt ihre Erfüllung durch Karls Verzicht auf Francis. Dieses Prosaschauspiel, dessen Handlung sich ausschliesslich an einem Hofe zuträgt, findet nur im Versdrama der Periode und im französischen Drama Scribes Parallelen. Bulwers um fünfzehn Jahre ältere Versdramen und durch sie die Komödien Scribes fanden in *The King's Rival* zum erstenmal einen ebenbürtigen Nachfolger im englischen historischen Prosadrama.

Wie wenig solche Schauspiele aber in diesen Jahrzehnten die Regel bildeten, beweisen Melodramen wie Phillips *Theodora*. Hier wird eine sentimentale bürgerliche Handlung gesponnen, die denjenigen der schlimmsten Rezeptstücke der zwanziger Jahre nicht nachsteht: die byzantinische Prinzessin lässt ihren unerkannten Sohn einkerkern und verliert ihn, während die Rächerin, eine verlassene Geliebte ihres Gatten, triumphiert.

Die Linie von *The King's Rival* führten die meisten historischen Stücke der Jahrhundertwende weiter. Stets liegt das Schwergewicht auf der unhistorischen Intrige. Eines der erfolgreichsten Stücke des ganzen ersten Jahrzehnts war L. N. Parkers *The Cardinal* (1901), ein für englische Verhältnisse geschickt und klar geführtes Intrigendrama nach dem französischen Vorbild: der Kardinal, Giovanni Medici, welcher dem Mörder Andreas Strozzi die Beichte abnahm, überführt diesen, der zugleich die Ehe eines Medici mit einer Chigi gefährdet, durch ein zweites, abgelistetes

Geständnis der Ermordung des alten Chigi. Die einzige historische Gestalt wirkt auch in diesem Stück als Löser der Intrige und als Heiratsvermittler.

Auch P. Kesters im gleichen Jahr aufgeführte *Sweet Nell of Old Drury* ist ein Intrigenstück, in dem die mutige Schauspielerin ähnlich wie in *The King's Rival* den verbannten Fairfax beschützt, den bösen Richter Jeffreys kompromittiert und schliesslich die Begnadigung des Beschuldigten erwirkt. — D. McCarthys *If I were King* (1902) spielt sich grösstenteils an einem Hof ab: der Dichter Villon erhält nach dem Vorbild von Ruy Blas für kurze Zeit von Ludwig XI. die Krone. Mit dem Abenteuer Villons sind hier verknüpft die Anschläge Thibauts auf den König, Villons Liebe zu Katherine und das Schicksal der Huguette. Auch dieses geschickt konstruierte Schauspiel endet noch mit der Schafottszene, wo die Verwandten und Freunde Villons sich für seine Begnadigung einsetzen und sie auch von dem König erhalten.

Erwähnung verdienen unter den Vorkriegsstücken noch Devereux' *Henry of Navarre* (1908) und die übrigen Schauspiele von L. N. Parker. Devereux' Stück führt auf realistische Art in das Milieu des Hofes der Catharina von Medici ein. Bald jedoch schlägt es in ein melodramatisches Intrigenstück um; die Königin versucht mehrere Anschläge auf ihren Schwiegersohn Navarre, die aber der Astrolog Ruggiero rechtzeitig vereitelt. Die Rivalität Henrys und Guises um die Prinzessin Margot bildet einen weiteren Faden der Handlung. Auch diesem Schauspiel liegt ein durch mehrere Personen in einer Reihe von Zwischenfällen gedehntes Liebesverhältnis zugrunde. — Der erste englische Dramatiker, der eine Gestalt des 19. Jahrhunderts auf die Bühne brachte, war Parker. Sein *Disraeli* (1911) musste wegen des englischen Gesetzes, das die Aufführung von Dramen über historische Personen bis fünfzig Jahre nach ihrem Tod verbietet, zunächst an den grossen amerikanischen Theatern aufgeführt werden, bevor er 1916 in London gezeigt werden konnte. Wiederum reichte die eigentlich historische Handlung, die Bemühungen Disraelis um den Suezkanal, nicht aus, um ein erfolgreiches Bühnenstück zu schaffen. Nach dem Vorbild des 19. Jahrhunderts verflocht Parker mit ihr eine Intrige, als deren Folge ein junger Engländer durch die Ver-

mittlung des Staatsmanns von seiner Angebeteten erhört wird. Zunächst dreht sich die Handlung um den Spitzel Foljambe, dann um seine Verbündete, und schliesslich erschwert ein Bankkrach die Lösung, bis sie im Schlussakt zur allgemeinen Befriedigung mit dem obligatorischen glücklichen Paar endet. — Äusserlich spannungsreicher ist sein *Drake* (1912) gestaltet: ein Kampf auf der Bühne, mehrere Volksszenen mit prunkvollen Umzügen zeichnen dieses «Pageant Play» aus. Im übrigen bilden die Umtriebe Doughtys gegen Drake während dessen Seereise die intrigenhafte Handlung; die übrigen Szenen sind locker angefügte Schaugelegenheiten. Ebenso äusserlich sind andere melodramatische Momente wie das häusliche und das erotische, angeschlossen.

Ein bewegtes Bühnenbild mit Massenszenen, Duellen, Umzügen und von äusserer effektvoller Gestaltung war auch das Ziel der Form von Stücken wie *If I Were King*. Diese Schau- und Effektmöglichkeiten ordnen sich in den meisten viktorianischen Schauspielen organisch in den Verlauf der Handlung ein. Welche Anziehungskraft das Schauelement auch während dieser Epoche auf das Publikum ausübte, zeigt der Theaterzettel von W. Phillips *Theodora*, wo sich in verschiedenartiger Druckschrift folgende Anpreisung findet:

Act III. The Empress.
Grand Interior of the Byzantine Palace, Constantinople.
The Hall of the White Elephants and Throne of Theodora.
Dance of Slave Girls!
(In this Scene the full extent and resources of the immense New Surrey Theatre will be brought into requisition.)

Die Linie des sentimental-bürgerlichen Schauspiels führte um die Jahrhundertwende noch W. Barrett in seinem gefeierten Römerdrama *The Sign of the Cross* (1895) und dem Sachsenstück *The Christian King* (1902) weiter. In dem ersten Stück schildert er die Versuche eines römischen Präfekten, ein christliches Mädchen zu verführen, seine Bekehrung durch die Christin und den Märtyrertod beider. In dem zweiten Drama stellte er Alfred ähnlich wie

Tennysons Harold zwischen zwei Frauen; der Dänenkampf bildet den Hintergrund zu den melodramatischen Intrigen einer Liebhaberin. — Auch die Verfolgungen des Zarewitsch Alexis durch seinen Vater in L. Irvings *Peter the Great* (1898), die in verschiedenen Stadien gezeigt werden, unterscheiden sich wenig von der Handlung dieser traditionellen Dramen. Die Leiden des Helden und nicht die Taten des Zaren stehen im Mittelpunkt des Interesses.

Diese fast durchwegs erfolgreichen Stücke, die kommerziellen Schauspiele, bilden den Hintergrund zu der modernen Prosadramatik von Shaw. Ihre Beliebtheit zeigt den hartnäckigen Widerstand, den das Viktorianertum den modernen Dramatikern entgegensetzte.

In manchen von diesen Dramen waren die Einführungsakte modern und realistisch; der traditionelle Intrigenapparat beginnt erst im zweiten Akt. In *The King's Rival* werden wir durch eine durchaus glaubhafte Hofszene eingeführt, in der die Charaktere und ihr Verhältnis zueinander im Gespräch und im lebhaften Kommen und Gehen dargestellt werden, ohne dass ein äusseres Element herbeigezogen wird. Im zweiten Akt aber beginnen bereits die Zufälle, das Überhören und Entdecktwerden, und stets muss eine ungeklärte Situation übrig bleiben, um die Spannung wach zu halten. In den nächsten Akten liefern Verkleidungen das dramatische Moment.

Noch 1911 brachte Parker im ersten Akt seines *Disraeli* ein modernes Gesellschaftsmilieu mit flüssigen Dialogen und einem natürlichen Geschehen, das die einzelnen Charaktere zeichnete. Im folgenden Akt aber beginnt durch ein wenig überzeugendes, zu spätes Entdecken eine Verbrecherjagd, die den Rest des Spieles mit ihrer Spannung ausfüllt.

Dieselbe Spannung zwischen realistischen und melodramatischen Elementen kennzeichnet auch die Charakterisierung in diesen Dramen. Von Karl II. entwarfen Taylor und Reade zunächst ein ansprechendes Bild: er lehnt alle Staatsgeschäfte ab, um sich seiner Liebe zu Francis Stuart zu widmen; auch seiner Gattin verweigert er eine Audienz. Später lässt er Francis seine Macht spüren; zugleich aber gibt er ihren Wünschen nach. Damit ist er als ruhmloser, seinen Gefühlen ausgelieferter, unsteter Monarch

gezeichnet. In seinem Verzicht am Ende aber geht er nicht mehr über die Rolle eines traditionellen Gnadenspenders und bestraften Bösewichts hinaus. Die Schlussworte der Francis:

«He has conquered himself—he is greater than a king»[1])

hätten jedes frühere historische Melodrama krönen können. Auf ähnlich geschickte Art charakterisiert der erste Akt eine ganze Reihe nicht unwirklicher Gestalten: den unglücklichen, eifersüchtigen Richmond, die stolze, mutige Francis, die durch ihre Ausdauer und ihr Flehen schliesslich ihren Geliebten erhält, und die heitere, schlagfertige und grossmütige Nell Gwynne. Alle diese Gestalten aber gehen im Lauf der Intrige in traditionelle Figuren über: leidender, zeitweilig entgleister Liebhaber, pathetische, tugendhafte Heldin und komische, grossmütige Helferin.

Dieselbe Eigenart der Charakterzeichnung können wir an den meisten Zentralgestalten der spätviktorianischen historischen Schauspiele bemerken. Als Beispiel sei der gefeierte Disraeli von Parker angeführt. Der Staatsmann wird zunächst als Gast einer aristokratischen Gesellschaft gezeigt, die ihn hasst; er chokiert sie durch seine klugen Bemerkungen und geht in der imperialistischen Politik unbekümmert seinen eigenen Weg. Später zeigt er sich als scharfsinniger, grossmütiger Mensch, der sich des unglücklichen Liebhabers Deerford annimmt und ihn erzieht. Diese viktorianischen Züge überwuchern in der Folge das lebensvolle Bild des ersten Aktes. Seine listigen Verstellungen und sein väterliches Verhältnis zu seinem Schützling zeigen ihn als einen Nachfolger von Bulwers Richelieu. Dasselbe Modell hatte Parker bereits in seinem Kardinal, an dem die Ähnlichkeit noch auffallender ist, benutzt.

Um die Jahrhundertwende finden wir oft realistisch gezeichnete, historische Gestalten in einem Kreis traditioneller Typen. R. Homes Lady Hamilton, Irvings Zar Peter, McCarthys Ludwig XI. und Devereux' Navarre sind Beispiele dafür. Peter der Grosse und Ludwig XI. setzen die Linie der düsteren Herrschergestalten, der schon der Karl II. von Taylor und Reade angehört hatte, fort. Der Russe ist jene grausame, dunkle Gestalt, die bereits Landor, allerdings ins Groteske gesteigert, in einem

[1]) S. 72.

Dialog gezeichnet hatte. Voller Wut tritt er nach einer Niederlage auf und findet seinen Sohn Alexis vor, dem die Fürsten bereits huldigen. Er will ihn auf die Folter spannen lassen, und nur die Kunde von der Einnahme Rigas kann ihn besänftigen. Er zwingt den Prinzen zum Studium und gerät erneut ausser sich, als er den Misserfolg sieht. Er bleibt hart, als sein Sohn zum Tode verurteilt wird, doch kostet ihn die Unterschrift unter das Urteil einen langen Kampf. Die gesamte populäre Dramatik des 19. Jahrhunderts hatte keine derartige Gestalt hervorgebracht. Das Publikum schätzte sie aber nicht, trotz des grossen schauspielerischen Effektes. Selbst fortschrittliche Kritiker wie Grein tadelten diesen realistischen Charakter.

In seiner Umgebung aber befinden sich die Zarinmutter, die spätere Gattin Peters, und die Frau von Alexis, die sich nur wenig von den typischen Frauengestalten des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Auch Alexis ist in seinem Wesen ein leidender, passiver Liebhaber und Sohn. Sein Schicksal aber ist unviktorianisch.

Nach dem Modell des grossen Erfolges von Henry Irving, Delavignes Ludwig XI., bildete McCarthy seine düstere, interessante Königsgestalt: geizig, lauernd, abergläubisch und betrügerisch beim Spiel; seine Härte schmilzt erst unter dem Murren des Volkes, das um das Leben des siegreichen Villon fleht. Auf die Gestalten seiner Umgebung werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

Einer der eindrücklichsten historischen Charaktere dieser Zeit ist Devereux' Henri Navarre. Er ist ein fluchender Freigeist in einem schäbigen Wams, unter dem aber ein warmes, unerschrockenes Herz schlägt. Sein rüppelhaftes Benehmen und seine Entwicklung zu einer Farcenfigur verraten den Einfluss Shaws. In der traditionellen Handlung aber verliert er allmählich seine Frische und wird zu einem Liebhaber. Katharina Medici, seine Gegenspielerin, ist das böse Weib und Guise der Bösewicht eines Melodramas.

Der Geist eines neuen Zeitalters machte sich auch in einer Veränderung gewisser traditioneller Typen wie Liebhaber und Liebhaberin bemerkbar. Wir wiesen bereits auf die beiden Frauengestalten in *The King's Rival* hin. Francis Stuart bietet nicht nur dem König mutig die Stirn, sondern setzt auch durch ihre zähen

Vorstellungen die Begnadigung Richmonds durch. Dieser unterscheidet sich allerdings wenig von seinen passiven, unglücklichen literarischen Ahnen. Auch Nell Gwynne fiel durch ihre Schlagfertigkeit aus dem traditionellen Rahmen. Irvings Zarin Catharina, die sich leidenschaftlich für die Begnadigung von Alexis eingesetzt hatte, war Taylors Francis ähnlich. Homes Lady Hamilton war eine der ersten historischen Frauengestalten «mit einer Vergangenheit». Kester führte die Nell Gwynne von Taylor und Reade weiter und gab das vollendetste Bild einer spätviktorianischen Heldin. Sie beschützt zunächst als Orangenmädchen den verfolgten Aristokraten Fairfax und seine Geliebte vor dem König. Als reiche Schauspielerin unterstützt sie später die Armen ihrer Zunft grossmütig. Ihr Verhältnis zu Karl II. wird nicht näher beleuchtet. Klug überlistet sie den bösen Richter und bleibt schliesslich im Kampf um die Unschuld der Fairfax Siegerin. Ihre Grossmut und ihr Rechtsempfinden paart sich mit einer leichten Frechheit und einem aktiven Auftreten. Sie ist eine Kämpferin für die Gerechtigkeit, wie es Tennysons Maid Marian zwanzig Jahre früher schon war. Rechtschaffenheit und Tatkraft kennzeichnen die Volksheldin, die Kester in seiner Dorothy Vernon weiterführte.

Ähnliche Eigenschaften treten an McCarthys Villon hervor. Er ist ein derber, grossmütiger Patriot, der seinem König gegenüber kein Blatt vor den Mund nimmt und das zustande bringt, was dieser nicht erreicht. Als Selbsthelfer und Volksfreund erinnert er an Tennysons Robin Hood und Swinburnes Faliero aus den achtziger Jahren.

Margot in *Henry of Navarre* bleibt in ihrem anfänglichen hartköpfigen Stolz im Rahmen der neuen Liebhaberin; in dem traditionellen Intrigenspiel aber verschwindet ihre Originalität bald, und sie wird zum Spielball zweier Männer. Auch Lady Clarissa in *Disraeli* gehört in die Reihe der Frauen wie Francis Stuart, die von einem Mann zuerst etwas verlangen, bevor sie sein Werben annehmen. Parkers Drake schliesst die Linie der spätviktorianischen Helden, wenn wir von einigen Nachläufern in der Nachkriegszeit absehen. Er ist ein treuer Liebhaber und ein derber, kühner Seemann, ein rechtschaffener Patriot, der vor der Königin frei seine Meinung sagt.

Neben den originellen Porträts und den neuen Typen bleiben viele Gestalten innerhalb der traditionellen Kategorien. Barretts farbloser Alfred, Irvings Alexis, Kesters Fairfax, Parkers Giovanni Medici und sein Deerford sind im Grund schwache, leidende Liebhaber.

Mit dem zunehmenden Realismus der Charakterzeichnung verschwand allmählich der Bösewicht aus dem Gegenspiel: Karl II., Peter der Grosse und Ludwig XI. waren komplexe Charaktere, in denen nicht in erster Linie böse Eigenschaften zutage traten. In Barretts, Kesters und Parkers Dramen aber findet sich noch regelmässig ein Bösewicht, der entweder der Ehre der Heldin nachstellt oder aus andern traditionellen Motiven handelt.

Das historische Prosadrama, welches der viktorianischen Tradition folgte, blieb in einem Zwiespalt von realistischen und melodramatischen Elementen stecken. Die geschäftige Intrige liess für eine ausgiebige Charakterzeichnung zu wenig Raum, und zudem machte sie oft die Charakterisierung überflüssig; andererseits war ein Schauspiel ohne eine zwischenfallsreiche, unhistorische Handlung nicht denkbar. Man versuchte also, einen Kompromiss zu schliessen[1]).

Wir bezeichneten die sechziger und siebziger Jahre als die Tiefstandsperiode des populären Dramas. Beinahe keine gedruckten historischen Schauspiele sind aus dieser Zeit auf uns gekommen. Die mageren sechziger Jahre vor allem waren die Blütezeit der Burleske. Die Armut der Stückeschreiber war so gross geworden, dass man begann, sich über die Produkte des Jahrhunderts lustig zu machen. Durch die Befreiung der kleinen Theater um 1842 konnte aus den Schauspielen das musikalische und das dadurch benötigte erotische Nebenelement ausgeschaltet werden; denn nun durften sie nicht nur Melodramen, d. h. Stücke mit musikalischen Einlagen, aufführen. Auch auf das komische Element begannen manche der ernsteren Dramen zu verzichten. Alle diese Elemente fanden nun in der Burleske einen unbegrenzten Spielraum. Die durchschnittliche Zahl der Liedeinlagen verdoppelte sich in diesen Jahren; selten befanden sich weniger als zehn Gesänge in einer Burleske von R. D. oder W. Brough, F. C. Burnand, H. J. Byron oder R. Reece.

---

[1]) Auf dieser Stufe stehen neben den historischen Filmen unserer Tage auch Stücke wie Sabatinis *The Tyrant* (1925).

Die Burleskenschreiber der zwanziger und dreissiger Jahre, wie Dibdin und Planché, hatten den Vorteil, als Erste heroische oder pseudoklassische Dramen in den Alltag herabzuziehen. Ihre Nachfolger in den sechziger Jahren aber hatten die bereits stark verbürgerlichten Dramen des 19. Jahrhunderts lächerlich zu machen. Da man sie nicht noch familiärer machen konnte, verlegte man sich auf das Schaffen von extravaganten, sinnlosen Situationen, die vor allem durch ihre Lächerlichkeit wirkten, und mutete dem Reimpaar noch viel mehr zu, als in den früheren Jahren. Folgende kurze Stelle sei gegeben, um zu zeigen, auf welch armselige Weise diese Produkte in die Länge gezogen wurden:

*Gessler.* Your name? Quick—tell!
*Tell.* Just so!
*Gessler.* Just what?
*Tell.* Just that!
*Gessler.* Which?
*Tell.* Very well!
You've said it.
*Gessler.* What?
*Tell.* You'll catch it if you're keen.
*Gessler.* Will you tell?
*Tell.* You Tell? Double u Tell you mean.
*Gessler.* Humph!
*Tell.* No, that isn't it[1]).

Wie aus Situationen Gelächter gewonnen werden konnte, zeigt folgendes Beispiel aus einer Burleske über Knowles' *Alfred:*

(Oddunes geschlagenes Heer zieht über die Bühne.)
*Ceolwulf* (a Saxon exquisite, carrying a paletot, small carpetbag, and a thin umbrella): Ha, my lord, you charm me. (Oddunes shakes hands.) Who are your gallant friends?
*Oddunes* (groaning): The British army!
*Ceolwulf* (inspecting troops through eyeglass): No! bless my soul! How very microscopic[2])!

[1]) H. J. Byron: *William Tell* ... (1867). S. 31.
[2]) Brough: *Alfred the Great* ... S. 18.

Diese Burlesken sind nicht mehr Ausdruck der Spannung zwischen einem realistisch gesinnten Bürgertum und einer künstlichen Bühnenwelt, sondern der völligen Armut und Verrohung des Theaters. Noch lieferten das Pathos und die theatralischen Gesten von Knowles, Scott und der Oper den Schreibern Gelegenheit, diese Elemente wegzulassen und die Hohlheit der entstehenden Situation unter einer modernen Beleuchtung zu belachen; immer noch war das Pathos der Versdramatiker der Lebensnerv der Burleske.

Gilbert lieferte ohne Zweifel die feinste historische Burleske nach Planché in seiner *Pretty Druidess* (1869), wo Bellinis Norma in den schnatternden Kreis ihrer Priesterinnen tritt mit den Worten:

«A cup of tea—my customary fluid—
And the last number of the „Daily Druid".»

Im Epilog zu dieser Burleske entschuldigte sich Gilbert beim Publikum auf eine Art, die zeigt, wie ein solches Produkt einen Dramatiker von Niveau berührte:

«Forgive our rhymes;
Forgive the jokes you've heard five thousand times;
Forgive each breakdown, cellar-flap, and clog,
Our low-bred songs—our slangy dialogue;
And, above all—oh, ye with double barrel—
Forgive the scantiness of our apparel[1])!»

Die Burleske hatte den Gehalt der Parodie verloren und fristete auf dem Leichnam des historischen Dramas ihr Dasein. Sie nahm während des Aufsteigens des bürgerlichen Schauspiels, der realistischen Bühnenkunst und der damit verbundenen Zunahme der Achtung vor dem Theater rasch ab und verschwand noch vor dem Ende des Jahrhunderts.

## II. Populäres Versdrama

Die Tradition des populären Versdramas brach mit dem Jahre 1830 lange nicht so plötzlich ab wie diejenige des Kunstdramas. Knowles und Mary Mitford schrieben während der nächsten Jahr-

[1]) S. 34.

zehnte, allerdings mit bedeutend geringerem Bühnenerfolg, mehrere historische Dramen. In den dreissiger Jahren rückten zwei Dramatiker von bedeutendem sozialem Niveau in den Vordergrund der populären Dramatik: Lord Bulwer Lytton und Sir Thomas N. Talfourd. Das Versdrama erfreute sich auch in dieser Epoche des Interesses aller an der Literatur interessierten Kreise. Die Produkte dieser beiden Dramatiker hatten denselben durchschlagenden Erfolg wie diejenigen von Knowles. In ihrer Form unterscheiden sie sich kaum vom populären Versdrama der Romantik, als dessen wichtigste Forderungen wir äusserlich wirkungsvolle Szenen, in denen ein grosser Schauspieler sein Talent entfalten konnte, und eine sparsame Darstellung der eigentlichen Geschichte erkannten.

Rom und Italien waren die Schauplätze der erfolgreichsten Schauspiele der Romantik gewesen. Bulwer bereicherte sie, indem er zwei Dramen an den französischen Hof verlegte. Auch die historischen Dramen der Mary Mitford hatten sich an Fürstenhöfen abgespielt. Das Milieu von Bulwers Dramen blieb also im traditionellen Rahmen. Der verschiedenartige Empfang, der seinen beiden historischen Dramen im Theater zuteil wurde, ist bezeichnend für den Geschmack der Zeit.

*The Duchess de la Vallière* (1836) ist ein elisabethanisches Kurtisanendrama in viktorianischer Aufmachung. Auch formal ist die Anlehnung an das elisabethanische Vorbild unverkennbar. Die vierundzwanzig kurzen Szenen enthalten eine Stoffülle, welche an die in den dreissiger Jahren aufkommenden Chroniken gemahnt. Dargestellt wird der Abschied des Fräuleins de la Vallière von ihrem Heim und ihre Aufnahme am Hof, wo sie ein Höfling gleich als Instrument benutzt, um bei Ludwig XIV. wieder in Gunst zu kommen. Auf die Periode ihrer Gunst beim Sonnenkönig folgt der Aufstieg der Montespan. Ein alter ritterlicher Liebhaber überredet die Vallière, sich in ein Kloster zurückzuziehen. Sie folgt ihm und entsagt dem reuigen König. Dies ist die Geschichte des Aufstiegs und des Falls einer Kurtisane. Jeder Akt enthält eine Schauszene: ein glanzvolles Gartenfest, einen Ball, die Einsegnung in einer Kapelle. Trotz dieser geschickten äusseren Darstellung war das Thema unpopulär. Überdies bot keiner der geschickt

gezeichneten Charaktere genügend schauspielerische Möglichkeiten. Nach der Art der Chroniken besitzt dieses Stück nicht nur eine Hauptrolle, wie es die ehrgeizigen, grossen Schauspieler verlangten, sondern fünf. Auch der bürgerliche Handlungsteil war zu knapp.

Meisterhaft wusste Bulwer die verschiedenen Elemente, über die ein erfolgreiches Bühnenstück verfügen musste, in *Richelieu; or, The Conspiracy* (1839) zu verflechten. Schon auf den ersten Blick ist der formale Unterschied auffallend: an die Stelle der vierundzwanzig kurzen, in kleinem Rahmen gehaltenen Szenen des früheren Dramas treten zwölf stattliche Auftritte voll Leben und Bewegung. Zunächst wird die politische Intrige gesponnen, welche die Beseitigung Richelieus und die Verdrängung Ludwigs XIII. durch Orléans zum Ziele hat. Diese historisch nicht einwandfreie Handlung verstand Bulwer auf glückliche Weise einerseits auf den Anschlag auf Richelieu, anderseits auf das Abfangen einer wichtigen Depesche an Bouillon zu beschränken. Dadurch entging er der Gefahr, welche die Darstellung der Geschichte bot, und hatte zugleich zwei geschickt ausgewertete Spannungsmomente gewonnen, die in dem listigen Entgehen des Kardinals und in der zwischenfallsreichen Jagd auf die Depesche am Schluss des Dramas gipfeln.

Bulwer wusste jedoch, dass dem Publikum die durch den historischen Rahmen gelieferte Spannung und Schaumomente nicht genügten, um einem historischen Drama rückhaltslosen Beifall zu spenden. In den Brennpunkt der drei Mittelakte stellte er deshalb ein bürgerliches Motiv: der König bewirbt sich um das Mündel des Kardinals, Julie de Mortemar; sie liebt aber den Ritter Maupras und besitzt Richelieus Zustimmung. Durch die politische Intrige gelingt es dem Staatsmann, Ludwig zum Verzicht auf Julie zu zwingen. Geschickt sind die beiden Handlungsfäden durch die einzelnen Charaktere verbunden: Richelieu, der König und der Liebhaber sind gleichermassen an beiden beteiligt. Durch die enge Verbindung des historisch-spannungsmässigen und des bürgerlich-sentimentalen Elements erreichte Bulwer eine Synthese von Staatsaktion und bürgerlichem Interesse, wie sie Knowles oder Mitford nie gelungen war. In *Rienzi* und *The Duchess* hatte das historische Moment im Vordergrund gestanden. In *Virginius* war es beinahe

gänzlich von der Bühne verdrängt gewesen. In *Richelieu* finden sich beide Elemente in jeder Szene nebeneinander. Kein englisches historisches Drama kann den Vergleich mit Scribes *Le Verre d'Eau* so gut aushalten wie Bulwers Stück. Es bedeutet den Gipfel in der am französischen Drama orientierten englischen Dramatik des 19. Jahrhunderts.

Auch das Ende dieses Schauspiels musste das Publikum mehr befriedigen als der tragikomische Ausgang von *The Duchess*. Richelieu löst mit einem Schlag die politische und die häusliche Intrige: die Bösen werden vom Hof verbannt, das Liebespaar findet sich, der wackere Helfer wird belohnt, und der König muss verzichten. So endet jedes Melodrama. Der Vergeltungsakt entspricht nicht nur dem Ton des Schauspiels, sondern setzte seiner Popularität den Gipfel auf. Richelieu beherrscht überdies seine Mitspieler, von denen vier wichtigere Rollen sind, in dem Masse, wie es Macready und später Irving von einer Titelrolle verlangten; seine Rolle enthält auch reichlich jene Möglichkeiten zu schauspielerischer Wirkung, die wir weiter unten ausführen werden. Die Intrige ist ungleich kunstvoller geführt als in den bisherigen Dramen und verträgt sich gut mit dem kostümreichen, gehobenen Milieu. Was Knowles durch sein aufrichtiges, leidenschaftliches Plebejertum erreichte, gelang Bulwer durch seine verfeinerte, wohlüberlegte Technik. In dieser äusserlichen Verfeinerung, in der materiellen Entwicklung des populären Dramas spiegelt sich eine Seite des Geistes des viktorianischen Zeitalters.

Ebenfalls ein neues historisches Milieu brachte Talfourd in seinen Griechendramen auf die Bühne. In *Ion* (1836) lehnte er sich nicht enger an Euripides an als Bulwer an die Geschichte von Orléans' Verschwörung. Er stellte nicht Ion auf der Suche nach seiner Mutter Creusa und die Rolle des Apollo dar, sondern einen Ion, der seinen unerkannten Vater, den Argivertyrannen Adrast, umzustimmen versucht, um die Stadt Argos von der Pest zu befreien.

Die Form erinnert ebenso wenig an das griechische Drama wie Inhalt und Atmosphäre. Mehrere stattliche, von kurzen lyrischen Auftritten wirkungsvoll unterbrochene Szenen waren vor allem für den grossen Bühnenerfolg verantwortlich: eine Tempel-

szene mit Sonnenaufgang, eine düstere Schwurszene in einem Hain, mehrere bewegte Auftritte im Palast des Tyrannen und vor allem der theatralische, pompöse Schlussakt auf dem Platz von Argos und der Selbstmord des Helden vor dem Altar verfehlten ihren Eindruck auf das Publikum nicht.

Ebenso geschickt verstand es aber Talfourd, den griechischen Stoff, das Verhältnis eines Sohnes zu seinem unerkannten Vater, auszunützen. Zunächst gelingt es Ion, Adrast umzustimmen. Auf dieses pathetische Motiv folgt das spannungsvolle: Ion tritt der Verschwörung gegen seinen Vater bei. Im vierten Akt treffen sich die beiden Handlungsfäden: Vater und Sohn erkennen sich; doch ein Dritter ersticht den Tyrannen. Im Schlussakt gilt es, die letzte Spannung, das Orakel, welches die Vernichtung des Stammes des Adrast fordert, zu lösen. Ion tut es auf pathetische Art, indem er sich der bedrängten Stadt zum Opfer bringt. Wie in *Richelieu* ist das bürgerliche Element geschickt mit der Intrige verknüpft. Dem erhebenden Moment fällt vor allem am Anfang und am Schluss bedeutender Raum zu, und auch das erotische und lyrische Element findet in den drei Abschiedsszenen Ions von seiner Geliebten genügend Platz. Während das Milieu ebenso gehoben ist wie in Bulwers Dramen, setzt das stärker entwickelte pathetische Element die Richtung von Knowles fort. Die Führung der Intrige ist sehr einfach und erregt bei weitem nicht dieselbe Spannung wie in *Richelieu*. Man spürt es dem Stück an, wie wenig die knappe Handlung des antiken Vorbilds den viktorianischen Dramatiker befriedigte; er dehnte sie und stattete sie nach Kräften mit neuen Elementen aus.

Auch Talfourds zweites Griechendrama, *The Athenean Captive* (1839), besitzt nur im Motiv eine entfernte Ähnlichkeit mit antiken Vorbildern. Es ist eine bedeutend schwächere Wiederholung des *Ion*. Dem Spannungselement fällt mehr Gewicht zu: dem gefangenen Thoas gelingt es, mit der Hilfe seiner unerkannten Mutter, der Gattin des Tyrannen von Korinth, die Stadt den Athenern in die Hände zu spielen. Durch die mit seiner Befreiung verknüpfte Ermordung Creons wird das Verhältnis von Mutter und Sohn verdüstert. Beide erdrückt die Schuld im Schlussakt. Die Intrige selbst weist verschiedene Schwächen

auf; die Familienhandlung verfügt bei weitem nicht über die Wirkungskraft des Ion. Obwohl beide gut miteinander verbunden sind, reicht der Erfolg deshalb nicht an denjenigen des ersten Dramas heran. Wie Mary Mitford entwickelte Talfourd in seinem nächsten Drama den düsteren unpopulären Zug des *Captive* und konnte daher auch hier den Erfolg seines *Ion* nicht wiederholen.

Inhaltlich war sein *Glencoe; or, The Fate of the Macdonalds* (1839) durch Scott inspiriert. Wie in Mary Mitfords gleichzeitigen Bearbeitungen nehmen die romantischen, zugleich aber auch die melodramatischen Elemente zu. Denn der historische und der familiäre Handlungsteil sind deutlich geschieden. Der erstere, der die Engländer zur Ausrottung der Schotten ins Tal von Glencoe bringt, gipfelt im Bankett der Clanleute und der Soldaten; es endet in offenem, äusserst wirkungsvollem Hader. Auch der Schlussakt, in dem sich das Gemetzel hinter der Bühne abspielt, während die familiäre Handlung in einer Heirat in der Kapelle ihren Höhepunkt findet, ist sehr effektvoll gestaltet.

In diesen spannenden historischen Konflikt ist die bürgerliche Handlung eingebettet: zwei Brüder aus den beiden politischen Lagern werben um dasselbe Mädchen.

Dramatisch ist *Glencoe* das stärkste Stück Talfourds. Wegen der düsteren Atmosphäre, wegen der leidvollen, konfliktreichen Handlung, vor allem aber wegen des ungünstigen Lichts, das auf einen englischen König geworfen wird, wurde es nie populär. Trotz der Doppelspurigkeit der Handlung war das Milieu für ein populäres Drama gut gewählt: der enge Rahmen des Geschehens ist bürgerlich, und leicht konnte die Familienhandlung in ihn eingefügt werden. In derart einfachen historischen Stoffen hätte sich das Volksdrama bewegen sollen; sie entsprachen dem bürgerlichen Empfinden der Zeit am ehesten. Knowles und Talfourd wie ihr Publikum konnten sich nicht in römische oder griechische Stoffe einfühlen; aber sie konnten die einfachen Konflikte der Schottenkämpfe miterleben. Doch Schauspieler wie Macready zogen ein antikes Kostüm dem Bauerngewand und prahlerische Posen echtem Pathos vor; das Publikum war tragischen, düsteren, unsentimentalen Dramen nicht hold, und die Zensur beanstandete den patriotischen Standpunkt

dieses Schottenstückes. Talfourd tat in der Folge den Schritt zum Kunstdrama und schrieb eine lange Chronik, welche die Bühne nie erblickte[1]).

Westland Marston erkannte die Möglichkeiten, die im historischen Drama von der Art des *Glencoe* lagen, und entwickelte sie in einigen seiner Schauspiele weiter. In *Strathmore; or, Love and Duty* (1849) bildet das durch den Sieg Karls II. in zwei Lager gespaltene Schottland den Hintergrund. Strathmore steht zu den schottischen Rebellen; Sir Rupert aber, dessen Tochter er liebt, befindet sich auf der Seite der Royalisten. Im zweiten Akt erobert Strathmore das Schloss Sir Ruperts; das Schicksal des Gefangenen

---

[1]) Mehrere kleinere Versdramatiker griffen in Talfourds Gefolge schottische Stoffe auf. J. Haynes gestaltete die Rizzioepisode in *Mary Stuart* (1840). Er führte mit diesem Stück die von Mitford und Walker begonnene Richtung des strengeren historischen Dramas mit populären Themen aus der englischen Geschichte fort. Durch die allgemeine Vertrautheit und das nationale Interesse an diesem Stoff tritt das unhistorisch-bürgerliche Moment in den Hintergrund: nur in drei von elf Szenen wird die Zentralgestalt, Ruthven, mit seiner Tochter als Gesprächspartnerin gezeigt. Sie selbst ist mit der historischen Handlung nur oberflächlich verknüpft. Das Drama gefiel durch einige wirkungsvolle Staatsszenen, durch eine klug beschränkte Handlung und die effektvolle Hauptrolle. Neben Ruthvens Tochter treten Maria Stuart, Rizzio und Darnley in den Vordergrund.

Der Rev. J. White stellte, von Macready beraten, in *The King of Commons* (1846) Jakob V. in der bürgerlichen Art dar, der im 19. Jahrhundert stets Erfolg beschieden war. Die schottischen Barone wollen dem König nicht nach Borroughmuir folgen. Dem verkleideten Jakob fällt in einem Bürgerhaus, in dem schlimme familiäre Verhältnisse herrschen, eine wichtige Depesche in die Hände. Wie Richelieu gelingt es ihm, durch sie die Barone zur Gefolgschaft zu zwingen. Gleichzeitig ordnet er die Verhältnisse der Familie, in die er Einblick gewonnen hat. Dieses Volksstück enthält alle im vorigen Kapitel aufgezählten Elemente, die zum Erfolg eines historischen Melodramas nötig waren.

In *Feudal Times* (1847) folgte White der Richtung von Haynes und stellte die Freundschaft Jakobs III. mit Cochrane und die daraus resultierende Feindschaft mit den Baronen dar, die im Tod der beiden Freunde endet. Diese Handlung erinnert an Marlowes *Edward II.* Das Freundschaftsmotiv, ergänzt durch die Liebe der Tochter des Douglas zu Cochrane, sagte dem viktorianischen Publikum zu. Schon bei Jerrolds *Becket*, Mitfords *Charles I* und den romantischen Fragmenten stellten wir fest, dass die in engerem Sinne historischen Dramen stets auf den Elisabethanern fussten. Auch dieses Schauspiel ist nicht ohne Marlowes Vorbild denkbar. Die lebendige, dramatische Kraft lag nicht in diesen Versuchen, sondern in den bürgerlich-historischen Dramen wie *Virginius, Glencoe* oder *Strathmore.*

liegt in seinen Händen. Nun setzt eine von Frauen geführte Intrige ein, welche in der Entsetzung des Schlosses und der Gefangennahme Strathmores endet. Im Schlussakt wählt er als Patriot den Heldentod. Die spannungs- und komikreiche Intrige ist geschickt mit dem problematischen, tragischen Teil verknüpft. Das vieraktige Schauspiel ist nach den Gesetzen der Tragödie gebaut. Noch mehr als *Virginius*, *Richelieu* oder *Glencoe* stellt dieses Drama ein einheitliches Ganzes dar: die historische Begebenheit erregt die Konflikte und löst sie. Der Aufstand in *Virginius* hatte eine viel zu geringe Rolle gespielt; in *Richelieu* war die bürgerliche Handlung geschickt mit der politischen verknüpft gewesen; in *Glencoe* wurden beide Fäden nebeneinander entwickelt und fanden sich erst am Ende. In *Strathmore* erzeugt der Rachezug der Schotten gegen das Schloss Ruperts die Konflikte in ihrem Anführer Strathmore, und die Entsetzung durch die Freunde Englands, die Intrige, erregt im Helden und seiner Geliebten einen neuen Zwiespalt. Die beiden Elemente sind nicht nur äusserlich kunstvoll, sondern organisch miteinander verbunden. Strathmore ist derart im historischen Vorgang verwurzelt und gleichzeitig durch Erziehung und Liebe mit der Familie seines politischen Widersachers verbunden, dass von einer Doppelspurigkeit nichts zu merken ist.

Trotz des leichten Tons, den die Intrige der Frauen in das Schauspiel bringt, war die Gesamtstimmung für das viktorianische Publikum zu düster, das Ende zu tragisch, und die Konflikte waren zu ernst. Die einfache, klare Handlung und die Sprache waren zu schlicht und der äusseren Effekte bar. Auch der Charakter des Helden, obwohl er klar dominiert, bot den grossen Schauspielern zu wenig Möglichkeiten zu theatralischem Gebaren. Das Drama, in dem die Entwicklung des nationalen, bürgerlich-historischen Schauspiels gipfelte und das die eigentliche künstlerische Lösung des historischen Bühnendramas, unabhängig von der elisabethanischen Tradition, darstellte, fand keinen Nachhall und weniger Beifall als die zahllosen Dutzendwerke, die in den folgenden Jahrzehnten des Tiefstandes im dramatischen Schaffen entstanden.

Marston wandte sich in der Folge anderen Typen des historischen Dramas zu. Talfourd hatte sich vom Theater zurückgezogen, und Bulwer verfasste bürgerliche Dramen. Das Feld war

für die kommerziellen Dramatiker wie Taylor, Buchanan und Wills und die Burleskenschreiber offen.

In *Marie de Méranie* (1856) lehnte sich Marston enger an die elisabethanische Chronikenform an. Damit brachte er zwischen Mary Mitfords *Charles I* und Tennysons *Queen Mary* die bedeutendste populäre Bühnenchronik hervor. Auch in diesem Drama verband er das bürgerliche und das historische Element enger als die beiden anderen Dramatiker. Der französische König Philipp August aus dem späten 12. Jahrhundert löst seine politische Heirat mit Ingeborg von Dänemark und heiratet gegen den Willen von Volk, Adel und Kirche Marie von Meran. Unter dem Druck der politischen Verhältnisse lässt er sich von ihr scheiden. Als er siegreich aus der Schlacht von Bouvines zu ihr zurückkehrt, stirbt sie im Kloster. Marie, wie Marston bezeichnenderweise Agnes umtauft, steht im Brennpunkt der historischen und der Familienhandlung: durch sie ist der frei ausgestaltete, rein menschliche Handlungsteil unlösbar mit dem beträchtlich erweiterten, historischen Hintergrund verbunden. Um sie dreht sich der Streit des Königs mit der ganzen übrigen Welt; denn durch die Verdrängung Ingeborgs wurden der Dänenkönig und der Papst Philipps Feinde.

Eine bedeutend verlängerte Rollenliste, in der sich auch Vertreter der drei Stände befinden, und mehrere imponierende Staatsszenen verweisen das Schauspiel auch äusserlich in die Nähe der viktorianischen Chroniken. Die Szene, in der sich der König vor Adel und Geistlichkeit für seine Scheidung ausspricht, eine Volksszene, auf die später Tennyson in seiner Queen Mary zurückgreifen konnte, das Fest, in dem Marie die Stimmung des Volkes kennenlernt, und die Ratsszene, in der Philipp den Bann der Kirche erwartet, sind ausserordentlich wirkungsvoll. Alle stehen überdies in engem Zusammenhang mit dem Familienproblem. An Straffheit der Linienführung, welche die Konstruktion der Tragödie nie aus den Augen verliert, an Konzentrierung auf einen einzigen, bürgerlichen Konflikt und an Unabhängigkeit von elisabethanischen Vorbildern ist dieses Drama den übrigen viktorianischen Chroniken weit überlegen. Allein die Charakterisierung, der ungebrochene Ernst der Handlung und das tragische Ende liessen auch dieses

unter den strengeren historischen Dramen bühnenfähigste Stück zu keinem durchschlagenden Erfolg kommen[1]).

Die siebziger Jahre, d. h. das Jahrzehnt, in dem Swinburne und Tennyson ihre Chroniken verfassten, wurden durch die Versdramen von Tom Taylor, einem Universitätsprofessor, und W. G. Wills beherrscht. Taylor nannte seine *Jeanne Darc* (1871) «a chronicle Play». Er führte damit die Linie von Mitford, Haynes und Marston weiter. Die Chronik umfasst Jeannes Abschied von ihrem Dorf, ihre Aufnahme am Hof, die Kämpfe um Paris, die Krönung Karls VII., Verhör und Hinrichtung der Jungfrau. Dieses reiche Geschehen ist in zwölf wirkungsvolle Auftritte zusammengedrängt. Einige Hofszenen, zwei Ausschnitte aus den Kämpfen — Jeanne und ihre Truppen preschen über eine Fallbrücke, ein Fort mit Wassergraben wird eingenommen — die prunkvolle Krönung in der Kathedrale, eine Szene in der Folterkammer und der Zug durch das Volk zum Scheiterhaufen sind Auftritte, die reichlich Gelegenheit für Schau und schauspielerische Effekte boten. Einige komische Charaktere, eine auf ein Minimum zusammengedrängte Familienhandlung und die Bekanntheit des Stoffes taten ein übriges, um diesem Stück zum Erfolg zu verhelfen. Im Vergleich zu Marstons *Marie* ist es jedoch ein äusserliches Augenblicksprodukt ohne jegliche Konflikte oder Tiefe.

Taylors *Anne Boleyn* (1875) ist in demselben Stil geschrieben. Hier konnte Taylor die Geschichte einer unglücklichen Ehe in historischer Aufmachung darstellen. Auch dieses Drama weist die stattliche Spielerliste der Chroniken auf: Anna wird zunächst im Kreis ihrer Familie, später in dem ihrer dichterischen Freunde gezeigt. Wie in *The Duchess de la Vallière* liegt dem Fall Annas und dem Aufsteigen Janes eine Hofintrige zugrunde. Taylors Drama hatte den Vorteil, dass es kein Kurtisanen-, sondern ein Ehedrama war, und dass es englische Geschichte darstellte. Gegen-

[1]) In seinen späteren Dramen gab Marston diese originellen Versuche auf und verwendete das melodramatische Rezept. In *A Life's Ransom* (1857) ist die Familienhandlung nur locker mit der historischen Situation verbunden. Der melodramatische Eindruck wird durch die Einfahrt von Wilhelms Flotte in der Schlußszene verstärkt. Dem vielversprechenden ersten Akt des Schottendramas *Life for Life* (1869) folgt eine unoriginelle, auf äussere Effekte eingestellte Handlung.

über *Jeanne Darc* hat die Schau abgenommen, und auch der politische Hintergrund tritt in entsprechendem Masse zurück. Nur gelegentlich eröffnen sich historische Perspektiven.

Um die Art der historischen Dramen seiner Zeitgenossen, des Dichters Buchanan und Wills, zu charakterisieren, genügt es, den grössten Bühnenerfolg des letzteren, *Charles I* (1872), kurz zu betrachten. Er repräsentiert die Dramenart, welche am Lyceum von Henry Irving während Monaten gespielt wurde. Der erste Akt enthält ein Familienbild sentimentalster Art. Das historische Geschehen gewinnt nur in einer Unterhaltung von Höflingen Zugang auf die Bühne. Eine oberflächlich angehängte Bootfahrt der königlichen Familie enthält das Schauelement dieses Aktes. Der folgende Akt zeigt die auf einen familiären Rahmen aufgezogene Auseinandersetzung von Karl und Cromwell, welche beiden Rollen reichlich Gelegenheit bietet, ihre schauspielerischen Fähigkeiten zu zeigen. Akt III bringt äusserliches geschäftiges Treiben: eine bürgerliche Szene unter dem Kanonendonner der Schlacht und als Abschluss die Gefangennahme des Königs durch Cromwell persönlich. Im Schlussakt nimmt Karl Abschied von Familie und Freunden. Wills vermied Staatsszenen und wählte die Auftritte nicht nach ihrer historischen Bedeutung, sondern nach ihrem Gehalt an Effekt und Rührung. Häusliche, pathetische und theatralische Szenen brachten Erfolg; die Schau hatte diese Momente wirkungsvoll zu unterstützen. Die Hauptrolle war für die Entfaltung von Irvings Talent geschickt zugeschnitten; der Hauptcharakter erfüllte übrigens alle Bedingungen, die das Publikum an einen Helden stellte.

Karl I. ist von der Rampe des Königs zurückgetreten in ein Biedermeierzimmer, dessen Türen gegen das historische Geschehen geschlossen bleiben — so stellt ihn wenigstens das geschriebene Drama dar. Auf der Bühne befand er sich aber in einer ganz anderen Atmosphäre: strahlend erleuchtete Säle mit Gruppen von prächtig gekleideten, stummen Staatsmännern; Truppenteile in kostbaren historischen Rüstungen ziehen vorüber — eine glänzende Schale historischen Gepränges ist um den bürgerlichen Kern gelegt. Das historische Element hatte sich ganz in sie verflüchtigt; ihre Strahlen verdeckten die Dürftigkeit der eigentlichen Handlung, welche die

Aufrichtigkeit und kraftvolle Bürgerlichkeit von Knowles und Talfourd vermissen lässt. Die engherzige Besorgtheit des Virginius hatte Tiefe und Überzeugung; Rienzi hatte ernst versucht, sich in die Pose seines historischen Vorbilds hinaufzurecken; beide Charaktere haften in der Erinnerung. Wills' Karl aber ist Augenblickseffekt auf der Bühne; im Buch ist er eine nichtssagende Puppe.

Hatten wir in der Mitte des Jahrhunderts eine Annäherung des populären historischen Dramas an das Kunstdrama beobachtet, so ist in diesen Stücken nichts mehr von einem solchen Streben zu merken. Irving brauchte Stücke, bei denen sich die kostspielige Inszenierung durch eine möglichst lange Spieldauer bezahlt machte. Sie waren daher in vermehrtem Masse als die früher betrachteten Dramen kommerzielle Schauspiele. Der augenfälligste Unterschied zwischen dem *Charles I* von Wills und dem von Mary Mitford besteht in der vollständigen Akzentverlegung. Diese hatte sich bemüht, das historische Geschehen auf die Bühne zu bringen und nur gelegentlich durch bürgerliche Züge auszuschmücken. Wills ging der Schwierigkeit, welche die Gestaltung der Geschichte auf der Bühne bot, aus dem Wege; er schaltete konsequent das historische Spiel aus und stellte das Familienleben Karls in den Mittelpunkt. Und damit hatte er bereits sein Spiel gewonnen.

Knowles, Talfourd und Marston hatten versucht, den historischen Stoff durch einen ernsten, bürgerlichen Konflikt dem Publikum zugänglich zu machen. Wills und später Stephen Phillips fanden eine Lösung für die Popularität des historischen Schauspiels, die nur mit der Oper verglichen werden kann. Das Drama wird zum Libretto, das durch die historische Kostümierung erst seine Wirkung erhält. Die Schau erfüllte die Funktion der Musik in der Oper. Die Wirkung, welcher diese Stücke fähig waren, verwundert uns, wenn wir die zahlreichen Souvenirs des Lyceumtheaters durchblättern, auch heute nicht, obwohl wir durch die Leistungen des Films verwöhnt sind.

Stephen Phillips' *Paolo and Francesca* (1900), *Herod* (1900) und *Nero* (1906) sind die letzten populären historischen Versspiele der Vorkriegszeit. Da die Dramen der Neuromantiker, die um die Jahrhundertwende verfasst wurden, dem immer noch vom Geist des 19. Jahrhunderts erfüllten Theater fremd blieben, betrachten

wir Philips' Schauspiele im Zusammenhang mit dem viktorianischen Zeitalter. Wir stellten bereits fest, dass auch das viktorianische Prosadrama bis weit in das neue Jahrhundert hinein dauerte. Trees His Majesty's Theater war nur ein glanzvoller Ausklang von Irvings Bühnentechnik, der bis in die Zeit des Weltkrieges hineinreichte. Solange dieses Theater populär war, hatten auch Phillips' Stücke Erfolg.

Effektvolle Bühnengestaltung, glänzende Rollen für den Hauptspieler und Gelegenheiten für Schau sind auch für ihre Form massgebend. Durch eine beinahe raffinierte Vertrautheit mit diesen Bühnenelementen gelang es Phillips, Stoffe des neuromantischen Kunstdramas populär zu machen. Dramen über Nero und Odysseus hatte bereits Bridges verfasst; einen Herodes brachte schon Wilde auf die Bühne, während Paolo und Francesca dem für die Dichtung der Jahrhundertwende bezeichnenden Tristanmotiv entspricht.

*Herod* ist besonders reich an Effekten. Im ersten Akt z. B. verabschiedet sich Aristobolus. Herodes dingt einen Mörder. Die Ungewissheit über den hinter der Bühne stattfindenden Mordfall dient als Spannung und wird voll ausgewertet. Zunächst besingen Frauen die Sommernacht; die Ahnungen der Verwandten des Königs steigern die Spannung. Mariamnes Auftreten schiebt die Entscheidung noch weiter hinaus. Da ertönt ein Klageruf aus der Ferne, und langsam nähert sich während des Aktendes ein Trauerzug. Herodes drängt auf Mariamnes Liebe; sie ahnt jedoch, was geschehen ist. Dieser Vorgang füllt die Hälfte des ersten Aktes des dreiaktigen Dramas aus. Auf der Dehnung einer Spannung durch lyrische, effekt- und stimmungsvolle Situationen beruhte Phillips' Bühnenerfolg. Im Schlussakt wird Herodes mit der Leiche Mariamnes konfrontiert. Geistesabwesend steht er, durch drei Vorhangfälle getrennt, neben ihr. Maeterlincks Schule ist in diesen Situationen unverkennbar. Während Maeterlinck aber ein metaphysisches Grauen voll tiefster Lyrik und Bedeutung damit bezweckte und erreichte, verwendete sie Phillips nur für eine äusserliche, momentane, theatralische Wirkung. Die oben beschriebene Szene ist nichts als ein lyrisch eingekleideter, melodramatischer Mord, und die Trauer des Herodes ist die lyrisch

ausgewertete Reueszene eines Melodramas. Dieser dramatischen Form entsprechen auch die Verse: äusserlich sind sie wohllautend, innerlich aber hohl; auch sie sind nur Pose ohne inneren Gehalt. Wo sich keine Gelegenheit zu Spannungsmomenten bot, wusste Phillips die Hohlheit der Handlung durch äussere Geschäftigkeit zu verdecken, wie im zweiten Akt des *Nero*, wo der Kaiser inmitten seines Hofes in manchen wirkungsvollen Situationen gezeigt wird. Auch Schauszenen, welche an Aufwand denjenigen seiner Vorgänger nicht nachstanden, verstand er in seine Dramen einzuschalten: am Ende des zweiten Aktes lässt Nero an einem prunkvollen Bankett den Britannicus inmitten eines Rosenregens vergiften. Konflikte, wie sie Marston in den Mittelpunkt seiner Dramen gestellt hatte, kannte Phillips nicht. Die Spannung zwischen Agrippina und Nero geht nicht über ein rhetorisches Feuerwerk hinaus.

Er verstand es, die Stilmittel der Neuromantik auf das verfeinerte, gehaltlose Melodrama der ausgehenden viktorianischen Epoche zu übertragen und zu einer überraschenden Augenblickswirkung zu bringen. Seine Versdramen sind ein letztes, blendendes Aufflackern der zähen viktorianischen Tradition in einer neuen Zeit.

Die Frage, ob sich eine historische Persönlichkeit zur Hauptgestalt in einem populären Drama eigne, entschied im 19. Jahrhundert nicht ihr Charakter, wie ihn die Geschichte überlieferte, sondern der Umstand, wie weit sie sich mit den bestehenden Moralgesetzen in Einklang bringen liess. Das historische Vorbild lieferte nur die allgemeinen Umrisse und allfällige Sonderheiten. Im Denken und Fühlen als Bühnengestalt hörte aber jede Sonderart auf; hier hatten alle gleich zu sein. Dies gilt auch für die bei weitem originellste und bestgezeichnete Gestalt des populären Versdramas: Bulwers Richelieu. An ihm lässt sich auch die Ursache studieren, weshalb das literarische Gegenbild dieser Gestalt, der Kirchenfürst[1]), unpopulär war.

Das historische Bild des Kardinals lieferte die Aussenseite und damit die bühnenmässig effektvollen Züge. Er ist ein gerissener Staatsmann, ein Fuchs, der sich stets aus seiner bedrohten Lage herauszuwinden weiss und sich auch vor Verstellung nicht scheut.

[1]) Vgl. Paragraph 5 des folgenden Kapitels.

Als die Mörder in sein Haus dringen, stellt er sich tot, und in der Schlußszene listet er dem König die Vollmacht über die Verschwörer ab, indem er den bemitleidenswerten Sterbenden spielt. Daneben ist er ein beinahe mystischer Patriot. In allen seinen Handlungen dient er dem Staat. Wenn er sein Mündel dem König vorenthält und ihren Verfolgern in einer grossen Pose, die später Darley und Tennyson wiederholten, mit dem kirchlichen Bann droht, tut er es, um seine politische Unabhängigkeit zu wahren.

Unter dieser mehr oder weniger historischen Aussenseite verbirgt sich aber der Viktorianer. Politische Macht durfte nicht zum Glück eines Menschen ausreichen. Dasselbe Empfinden sprach aus jener für das 19. Jahrhundert typischen Schlußsituation in Knowles' *Procida* und Marstons *Marie*, wo der Held trotz des politischen Sieges unter Familiensorgen zu leiden hat; es sprach bereits aus den Lagermonologen des in jeder Beziehung interessanten *Henry V.* Ein langer, intimer Monolog musste in *Richelieu* den Ausgleich herstellen. In einer Fussnote wies Bulwer speziell auf den Zweck dieses Selbstgespräches hin:

«The reader will observe that in this self-confession lies the latent poetical justice, which separates happiness from success[1]).»

In dem Verhalten gegen sein Mündel treten die häuslichen Gefühle des Kardinals zutage: er beschützt sie gegen ihre Verfolger, wie es Virginius getan hatte, und die erste Tat nach seinem Sieg ist, dass er sie ihrem Geliebten gibt. Durch diesen väterlichen Zug gewann er endgültig die Sympathie des Publikums, wie er durch seine politischen Eigenschaften diejenige von grossen Schauspielern gewann. Tennysons Becket ist ihm ähnlicher als derjenige Darleys oder Hornes Gregor. Diese beiden Figuren des Kunstdramas liessen nicht nur das puritanische Glücksempfinden, sondern auch, im Gegensatz zu Tennysons Erzbischof, die häusliche Seite vermissen.

Wie im Kunstdrama machte sich auch im populären viktorianischen Versdrama die Tendenz bemerkbar, wenigstens in den Hauptrollen Individuen zu schaffen. Verglichen mit den historischen Gestalten des romantischen Schauspiels besitzt Richelieu schon manche individuelle Züge. Die Anteilnahme, mit der Bulwer

[1]) S. 237.

diesen Charakter zeichnete, ist typisch für die Änderung, die seit der populär-romantischen Auffassung der historischen Gestalt als Gegenspieler des bürgerlichen Helden vor sich gegangen war. Immerhin machte er noch deutliche Vorbehalte und Zugeständnisse an seinem Richelieu; bedeutend näher beim Machtmenschen des Kunstdramas stehen Gestalten wie Marstons König Philipp und Ruthven[1]) in Haynes' *Mary Stuart.*

Marstons Philipp erinnert an die Charaktere von der Art Heinrichs II. in den Chroniken. Wie jene ist er ein trotziger, hartköpfiger Individualist, der sich nicht vor dem kirchlichen Bann fürchtet, um sein Ziel, die Heirat mit Marie von Meran, durchzusetzen. Er kann der Lockung der Macht aber auf die Dauer nicht widerstehen und entsagt seiner Gattin nach heftigem Kampf. Damit verdunkelt sich sein Charakter. Auch an ihm zeigt sich das viktorianische Empfinden: als er siegreich aus der Schlacht heimkehrt, stirbt Marie. Seine letzten bezeichnenden Worte sind:

«And this is fame!»

Schon durch die Charakterentwicklung ist dieser König eine auffallende Gestalt im viktorianischen Drama. Daneben spielt sich in ihm ein überzeugender, menschlicher Konflikt ab, wie wir ihn in Bulwers, Talfourds oder Taylors Dramen nicht finden.

Durch kein historisches Modell belastet sind die Hauptgestalten in Talfourds Dramen. Er lehnte sich enger als seine Zeitgenossen an romantische Vorbilder an. Ion ist eher ein Volksfreund und Tyrannenbekehrer als ein Auflehner, ein milder, etwas weicher Charakter, kein Kämpfer. Er redet, ohne zu handeln, bekehrt, ohne zu stürzen; er ist kein Revolutionär, sondern ein Idealist. Die romantische Leidenschaftlichkeit ist einer ruhigen Besonnenheit gewichen. In der Schlußszene opfert er sich für sein Volk, entlässt

[1]) So unversöhnlich dieser alte Löwe in seinem Kampf gegen die katholische Tyrannin ist, so mild und nachgiebig ist er als Vater; er ist bereit, seiner Tochter seine politischen Pläne zu opfern. Eine Bemerkung im Vorwort wirft überdies ein Licht auf die Art, wie die Viktorianer einen historischen Charakter zurechtfrisierten. Haynes fand Ruthven «zu wild» und Rizzio «zu verächtlich»; seine Aufgabe erblickte er darin, diese Eigenschaften herabzumindern und nach Möglichkeit zu verwischen. So machte er Ruthven zu einem guten Vater und Rizzio zu einem edlen Ritter. Er näherte beide der Norm, wie es später Tennyson mit Heinrich II. tat.

das Heer über die See und ersticht sich, um sein Volk von der Pest zu erlösen. Er ist eine nicht ganz überzeugende Mischung von Romantiker und Patriot. Noch passiver und weicher ist Thoas, der Held von *The Athenean Captive*. Dieser einfache, wirkungslose Charakter verdarb das Drama. Ungriechischere Gestalten als diese beiden schwärmerischen, schwachen Helden hätte Talfourd nicht schaffen können.

Halbert und Henry Macdonald in *Glencoe* sind überzeugendere Charaktere. Beide besitzen eine individuelle Note. Halbert ist ein Nachfolger von Byrons Manfred: er wohnt in einem einsamen Turm oben im Gebirge; er ist ein Wahrheitssucher. In seiner naturverbundenen, schwerblütigen Art erreicht er eine düstere Grösse, die, verbunden mit einer aufrichtigen Clantreue, als Versuch gewertet werden kann, den schottischen Nationalcharakter, allerdings romantisch verfärbt, darzustellen. In erster Linie ist er ein enttäuschter, grossmütiger Liebhaber und treuer Bruder und erst in zweiter Linie ein schottischer Freiheitskämpfer — die typische Zweiteilung des romantischen historischen Helden. Henry ist ein Soldat; heissblütig und jähzornig verrät er seinen Clan; zu spät bereut er. Er ist wie Bulwers Maupras ein irregeleiteter Held.

Die Charakterzeichnung von Strathmore geht kaum über den traditionellen Liebhaber und Patriot hinaus; individuelle Züge wie Richelieu besitzt er nicht. Die Konflikte erfüllen ihn ganz; er ist ganz Leiden. Seine Bescheidenheit und Aufrichtigkeit machen ihn sympathisch, besassen auf der Bühne aber zu wenig Wirkung. In der Zeichnung dieses Charakters liegt die Schwäche des Dramas: er ist keine Bühnengestalt.

Der Ausgestaltung eines historischen Charakters waren im populären Drama enge Grenzen gesetzt. Wo sich die Dramatiker nicht auf ein Vorbild stützen konnten, schufen sie farblose Geschöpfe wie Talfourd und Marston. Dramatiker wie Wills, Buchanan, Carr und Phillips beschränkten sich darauf, historische Rollen zu schaffen, in der ein grosser Schauspieler glänzen konnte. Karl I. ist ein guter Vater, ein besorgter Gatte, ein Ehrenmann und Patriot. Wills verstand es, diesen durchschnittlichen, bürgerlichen Charakter in wirkungsvollen Situationen darzustellen: seine Ent-

rüstung ob Cromwells niederträchtigem Angebot und sein Abschied vor der Hinrichtung waren zum Posieren und Deklamieren oder Hervorrufen von Rührung geeignet. Mehr verlangten weder Schauspieler noch Publikum.

Auch Phillips' Paolo Malatesta unterscheidet sich nicht von diesem Dutzendcharakter. Seine Versuche, sich von Francesca loszureissen, seine Schwermut, die berühmte Lektüre aus Lanzelot sind Effektsituationen. Im Grunde ist er ein rechtschaffener Bürger. In Herodes versuchte Phillips, eine düstere Figur zu schaffen. Seine Verstimmung, Eifersucht, sein Argwohn sowie seine Leichtgläubigkeit sind von Othello entlehnte Eigenschaften, die aber nicht in die Tiefe gehen, sondern nur zu Posen ausgenützt werden. Nero ist die interessanteste und bezeichnendste Figur, die Phillips geschaffen hat. Er ist wie Byrons Sardanapal und Bulwers Richelieu ein Schauspieler, der in seinem eigenen Spiel, in seinen Worten und Gesten lebt und die Welt und das Leben als ein Schauspiel betrachtet. Er organisiert den Tod seiner Mutter und des Britannicus und besingt den Brand Roms als Ästhet. Ein solcher Charakter entsprach wie kein zweiter dem Talent von Phillips und zugleich dem Wesen einer vermaterialisierten Bühne. Unter dieser blendenden, effektvollen Aussenseite befindet sich ein durchaus normaler Mensch: zunächst geniesst er zwar den Tod seiner Mutter, dann aber überfallen ihn heftige Gewissensbisse; erfreut vernimmt er daher ihre Rettung. Den Brand Roms und Aufstände in Britannien fasst er als gerechte Strafe auf. Ausserhalb seines Spiels ist Nero tot; er besitzt kein Innenleben; alles an ihm ist Oberfläche wie an der gesamten Dramatik von Phillips. Der Charakter erschöpft sich in der einmaligen Leistung auf der Bühne; ausserhalb der Bretter lebt er ebenso wenig wie Wills' Karl I.

Mit Ausnahme dieser für das viktorianische populäre Drama charakteristischen Gestalten blieben die Dramatiker in den traditionellen Bahnen. Bulwers Herzogin de la Vallière ist eine in eine elisabethanische Situation geratene Heldin des 19. Jahrhunderts: sie liebt den König aufrichtig und versucht, ihm zu entfliehen. Ihren Fehltritt muss sie mit dem Verlust ihrer Freiheit und ihres Glückes bezahlen. Julie in *Richelieu* und die Frauengestalten in Talfourds, Marstons, Taylors, Wills' und Phillips'

Dramen unterscheiden sich nicht von denjenigen des 18. Jahrhunderts und des romantischen Dramas. Auch Julie kann noch ausrufen:

«—I am a wife—
I ask thee for my home—my Fate—my *All!*
Where is my husband[1])?»

Und dies ist das Bekenntnis aller dieser Frauengestalten.

Bragelone in *The Duchess*, Maupras in *Richelieu*, die Liebhaber in Talfourds Dramen, in gewisser Beziehung auch sein Halbert in *Glencoe* und Marstons Strathmore sind passive Liebhaber ohne jegliche individuelle Züge.

Ludwig XIV. in *The Duchess* ist zunächst als echter Liebhaber gezeichnet. Später zeigen sich aber neue Eigenschaften: er wird eitel und eifersüchtig. Damit tritt er in das Gegenspiel über und muss diese Schwächen mit Reue und dem Verlust seiner Geliebten bezahlen. Er ist ein sorgfältig gezeichneter Gegenspieler. In Lauzun, dem eigentlichen Handlungserreger und Gegenspieler, wirkt der Ehrgeiz als traditionelles Motiv. Auch er wird wie die Montespan am Ende bestraft. — Summarischer verfuhr Bulwer mit dem Gegenspiel in *Richelieu:* Ehrgeiz treibt die Verschwörer an, Begierde den schwachen König. Bulwer verzichtete hier auf die Charakterisierung der einzelnen Gegenspieler. — Die Tyrannen in Talfourds Dramen sind ebenfalls nicht eindeutig: Adrast wird durch eine schwere Jugend, ein Motiv, dem wir schon im Melodrama begegneten, entschuldigt. Auch Creon ist kein unsympathischer Charakter. Eine an Fletchers Evadne gemahnende, düstere Gestalt ist Ismene, die Mutter des Thoas. Sie richtet sich schliesslich selbst. Auch Glenlyon in *Glencoe* ist kein Bösewicht; er kennt Unbehagen und Reue.

Noch mehr befreite sich Marston in *Strathmore* von der Tradition des bösen Gegenspiels. Sir Rupert handelt aus seiner ehrlichen Gesinnung heraus; er weist allerdings einen Zug ins Grausame auf. Er ist der Typ des stolzen, eigensinnigen Schotten, der seit Scotts Romanen eine wirksame Bühnenfigur war. Noch am Schluss ist er bereit, sich für Strathmore zu verwenden, wenn sich

[1]) IV 2, S. 274.

dieser als Rebell bekennt. Talfourd und Marston folgten dem Zug, der sich im Kunstdrama noch stärker bemerkbar machte, und zogen das Gegenspiel in den Kreis ihrer Sympathie. *Strathmore* wird auch durch dieses Detail zu einer echten Tragödie. Es bedeutete aber gleichzeitig ein Hindernis für einen Erfolg auf der Bühne.

In *Marie de Méranie* verlegte Marston, wie Bulwer in Ludwig XIV., das Gegenspiel durch die Entwicklung seines Charakters zum Teil in den König selbst. Daneben wird aber, wie in Macbeth, ein grosser Teil seiner Verantwortung auf eine Nebengestalt übertragen. Auch historische Kräfte wie die Kirche wirken im Gegenspiel mit. Das Bekenntnis Philipps zur Macht machte eine Bestrafung notwendig[1]). Stephen Phillips lehnte sich enger an die elisabethanische Tradition an und erhob düstere Gestalten, wie den eifersüchtigen Giovanni Malatesta, Herodes und den schauspielenden Verbrecher Nero, die er allerdings durch Drittpersonen abschwächte, zu den Hauptspielern seiner Dramen.

Das kommerzielle Versdrama folgte diesen neuen Versuchen nicht. Taylors Heinrich VIII., Cromwell in Wills' *Charles I* oder Mordred in Carrs *Arthur* sind schwarze Bösewichte. Der Protektor des ersteren ist so niederträchtig, dass er Karl die Krone gegen ein fettes Grundstück zurückgeben will.

## III. Kunstdrama.

### *1. W. S. Landor*

Landors dramatische Dichtungen gehören zu den wenigen historischen Schauspielen des 19. Jahrhunderts, die man noch heute mit Genuss lesen kann. Als einziger der Verfasser von Geschichtsdramen überlebte er den kritischen Zeitpunkt von 1830; so vermischten sich in seinen Werken romantische und viktorianische

[1]) Unter den Gegenspielern in Marstons Dramen verdient noch Murdoch Mackane in *Life for Life* hervorgehoben zu werden. Er ist eine jener düsteren Schottengestalten wie Sir Rupert und kämpft für die Tradition der Clanfehde, bis er durch die künstlich gelöste Haupthandlung von der neuen Notwendigkeit des Friedens überzeugt wird und sich in die neuen Verhältnisse fügt. Diese Charakterentwicklung enthält eine interessante und neue Motivierung. Die Problemstellung zeigt, dass Marston auf einem neuen Weg war.

Tendenzen. Es ist aber schwer, ihn unter dem einen oder dem andern Gesichtspunkt in seinem Wesen zu erfassen; wir betrachten ihn daher auf der Schwelle von Romantik und viktorianischem Zeitalter wie Browning als Einzelerscheinung.

In seiner Trilogie *Andrea of Hungary, Giovanni of Naples* (1839) und *Fra Rupert* (1841) ist die äussere Anlehnung an die elisabethanische Chronik unverkennbar. Schon die Tatsache, dass er eine Trilogie schrieb, teilt ihn dem neuen Zeitalter zu; bereits 1834 war ihm Taylor mit seinem zweiteiligen *Philip of Artevelde* vorangegangen.

Schon in seinem *Count Julian* (1812) fällt die eigenartige Lockerheit der Linienführung auf; zudem enthält dieses Drama bereits 21 Szenen. Im Zentrum der zehn handelnden Personen steht Julian, doch übertrifft das Ausmass seiner Person das der andern Spieler bei weitem nicht in demselben Grade, wie es die Cenci oder Byrons Helden getan hatten und wie wir es als typisch romantisch bezeichneten. Jede der zehn Gestalten besitzt eine eigene, anziehende Note und auch ein eigenes Schicksal. Diese Einzelschicksale scheinen sogar wichtiger zu sein als die eigentliche Handlung, Julians Kampf gegen König Roderigo.

Diese Eigenart entwickelte Landor in seiner Trilogie weiter. *Andrea of Hungary* weist noch eine verhältnismässig einheitliche Linienführung auf: die Handlung dauert weniger als 24 Stunden und bringt einerseits die Liebe und die Launen des unverheirateten Königspaars, andererseits die dunklen Ränke des Fra Rupert, die den Mord des jungen Königs in dem reizvollen Schlussakt herbeiführen, zur Darstellung. Das Gefüge ist lockerer und ungezwungener als das des Julian, die Sprache unbeschwerter und um vieles klarer und natürlicher. Manche Szenen fördern die Handlung nicht im geringsten oder stehen in keiner Beziehung zu ihr: der Held und das Paar Boccaccio-Fiametta, das immerhin drei von den sechzehn Szenen belegt, stehen eigentlich ausserhalb der Intrige.

Diese Konstruktionsschwächen werden in *Giovanna of Naples* noch offenkundiger. Die Personenzahl bleibt ungefähr dieselbe, (15). Giovanna stellt hier Untersuchungen über den Mord ihres Gatten an, wird selbst verdächtigt, verhört und bedrängt. Diese

Zentralhandlung entbehrt der Abgeschlossenheit sowie der organischen Entwicklung, die ein Drama fordert. Dafür nehmen aber die Nebenzüge stark zu: Rienzis Gericht beansprucht sechs von den zwanzig Szenen. Der Volkstribun beherrscht diese Auftritte, in denen die Heldin gar nicht auftritt. Er und Giovanna teilen sich in die Führung der Handlung. Die Gegenspieler, Ludwig von Ungarn und Fra Rupert, treten zu wenig in den Vordergrund, um dem Drama die letzte Klarheit zu geben.

Die Verzettelung nimmt in *Fra Rupert* noch zu: die Handlung kann nur unter dem Titel «Intrigen um die Krone Neapels» zusammengefasst werden. Giovanna, Karl Durazzo, Fra Rupert, Otto von Braunschweig und die beiden Geschwister Agathe und Maximin stehen sich, was Ausführung des Porträts anbelangt, gleichwertig gegenüber. Der epische Charakter ist auf die Spitze getrieben, die dramatische Konzentration gesprengt. Dieser Teil steht äusserlich der frühelisabethanischen Chronik am nächsten. 21 Szenen umfassen 1320 Verse; Rupert selbst tritt nur fünfmal auf und verliert sein ränkevolles Spiel, das als Zentralhandlung zu wenig Raum einnimmt. Wir haben fünf Handlungen, die im Schlussakt leicht zusammengerafft werden.

Noch einen Schritt weiter geht Landor in *The Siege of Ancona* (1846). Eine Belagerung ist an sich schon kein dramatisches Thema; sie kann nur den Rahmen liefern, in dem selbständige Episoden dargestellt werden: der selbstlose, vorbildliche Gouverneur, die Liebe seiner Tochter zu Stamura, die Heldentat Vater Johns und die der Mutter Stamuras, die Kühnheit zweier Bürger, der Geiz des Bischofs, der Eingriff Marchesellas und der Gräfin Frangipani, der Hungertod der Dame Malaspina. Dies sind die Themen, ohne dramatischen Zusammenhang, selbständige Ausschnitte. Damit ist die Auflösung des Dramas zur blossen Szenenfolge vollendet. Die Dialogreihe *Antony and Octavius* (1856) führt zu den *Imaginary Conversations* hinüber. Die Gespräche bringen einfach das Eigene, das Landor bisher in den Rahmen eines traditionellen Dramas spannte, in eigener, angemessener Form. Denn der Verzicht auf ein durchgehendes, sorgfältig entwickeltes dramatisches Motiv, die Verzettelung, hatte dem Bedürfnis Landors entsprochen, die einzelne Szene zu einem selbständigen Ganzen auszugestalten. Seine Dramen

waren nur eine Zusammenfassung, ein loses Gruppieren von Gesprächen oder Porträts zu einer Art Fresko, dessen Wirkung sehr reizvoll ist, wenn es auch den dramatischen Gesetzen widerspricht.

In der einzelnen Szene zeigt sich die Meisterschaft Landors — sie war der Endzweck seines dramatischen Schaffens. Worin besteht ihr eigentümlicher Reiz? Landor liebte die indirekte Darstellung und vermied wie die Romantiker Szenen, in denen ein historisches Geschehen direkt entwickelt wird; ebenso fehlen bei ihm Szenen, in denen ein starker Konflikt in leidenschaftlicher Rhetorik zum Ausdruck gelangt. Welche szenische Möglichkeiten hatte z. B. Rienzis Rechtssprechung geboten! Statt ihrer lässt Landor den Volkstribun die neapolitanische Königin indirekt aufbieten, dann die Befehle des Papstes entgegennehmen; Petrarca und Acciajoli verteidigen Giovanna vor ihm; er spricht sie frei und weist die Demonstration eines gedungenen Bettlerhaufens gegen sie ab; seine Gattin bestärkt ihn in dem Willen, es auf eine Kraftprobe mit dem Papst und Ludwig von Ungarn ankommen zu lassen; als dieser ins Tribunal dringt, kanzelt ihn Rienzi gelassen ab und lässt die ungarische Flagge unter die des Gerichtes hängen. Eine eigentliche Verhandlung findet nicht statt, die stürmische Staatsszene wird vermieden zugunsten mehrerer reflektierender Gespräche und origineller Nebenzüge. Statt Rhetorik und bewegter Szenen finden wir in Landors Dramen vornehme Zurückhaltung und beherrschte Kleingestaltung. Schlicht, natürlich und geläutert sind die Sprache und die Atmosphäre — klassische Ruhe kennzeichnet die Szenengestaltung, edle Einfalt und stille Grösse. Die klassizistischen Elemente des romantischen Dramas weichen einer eigentlichen klassischen Formgebung.

Als besonders schöne Schöpfung sei der Schlussakt von *Andrea* angeführt. Der junge König hatte als Motto zu seinem Hochzeitsfest das Wort geprägt:

«To-night no harm
Shall happen to the worst man in Aversa[1]).»

Das Fest sollte die Krönung dieses menschenliebenden Hofes werden; doch ein bitterer Tropfen nach dem andern fällt in den

[1]) IV 4.

Kelch sorgloser Freude, der in IV 4 seine reinste Gestaltung gefunden hat: die Nachricht vom Tod zweier Freunde fällt in das Liebesgespräch des Brautpaars; die Ermordung eines getreuen Soldaten wird gemeldet, und als der Tanz der Masken beginnt, bewegt sich unter ihnen der ränkesüchtige Fra Rupert, und auch ein ungeladener Gast ist da: Ludwig von Tarent. Andreas stellt sich ihm vor und wird im Gedränge ermordet — der Liebeshof ist vernichtet, und das Doppelspiel der Leiden beginnt. Eine feine Symbolik liegt in diesem Schlussakt.

Dasselbe Stilprinzip befolgte Landor in der Zeichnung seiner Charaktere: romantische Leidenschaftlichkeit hat keinen Raum in ihnen, auch nicht in Fra Rupert, der sich dadurch vom zeitgenössischen Bösewicht unterscheidet. Er wirkt eher als Instrument eines höheren Willens; er konspiriert und stösst an der Ehrlichkeit der Menschen an; endlich aber wird er müde, und sein Wunsch nach Ruhe und Frieden versöhnt uns mit ihm:

> «I will live quiet... no more crimes for me...
> When this is fairly over... for a crime
> It surely is... albeit much holier men
> Have done much worse and died in odour after.»

Andreas und Giovanna sind dem passiven Liebhabertyp des romantischen Theaters verwandt; ihre Tätigkeit beschränkt sich auf Liebe und Leiden; am historischen Spiel sind sie so gut wie gar nicht beteiligt. Ihre Reinheit, Lebensfreude und Unberührtheit aber, frei von Sentimentalität, erheben sie zu selbständigen Geschöpfen.

Äusserlich gliedert Landor, wie es sein Stoff verlangte, und wie es die elisabethanische Chronik getan hatte, die stattliche Zahl seiner Charaktere in Vertreter von Adel, Kirche und Volk. Wir betrachten sie zunächst als historische Figuren und Kräfte. Die Gespräche Boccaccios und Fiammettas verleihen dem Hof des Andreas ein Gepräge von Liebenswürdigkeit und sorgenfreiem Lebensgenuss; Otto von Braunschweigs ritterlicher Tod für seine Gattin Giovanna, Del Balzos grausame Inquisition, Fra Ruperts unsichtbare Wühlarbeit gegen das Königspaar, das kraftvolle Auftreten des Volkstribuns als Fürsprech der verfolgten Giovanna

— alles sind Kräfte, die in der Frührenaissance wirkten. Doch die historischen Kräfte haben, wie stets im romantisch-historischen Drama, ihre Entsprechung auf der Bühne des 19. Jahrhunderts. Der polemische Ton prägt sich in der Entwicklung von *Julian* zu *The Siege* immer deutlicher aus. Dieser streitbare Zug, wie auch die Wahl des italienischen Renaissancehofes als Schauplatz der Handlung, weist Landor dem Denken der Romantik zu. Sein Kampf gilt den Feinden der individuellen Freiheit: Kirche, Tyrannei und grausames Gesetz. Fra Rupert ist die Verkörperung der politischen Kirche, Del Balzo eine solche des starren Gerichts. Folgendes kurze Gespräch gibt den Ton, in dem Landor in seiner Trilogie polemisiert, wieder:

*Giov.* O they have basely slandered thee, my Carlo!
*Agnes.* He has been with the Holy Father lately.
*Giov.* This would relieve me from all doubt, alone.

Southey, Shelley und Byron hatten nicht schärfer gegen den Papst polemisiert. Nicht minder scharfe Ausfälle finden sich in *The Siege*. Landor löst sich aber in seinen positiven Forderungen vom romantischen Denken ab.

Wie sieht er den dritten Stand, für dessen Rechte sich Romantiker wie Southey mit Leidenschaft eingesetzt hatten? Die unhistorischen Personen seiner späteren Dramen verkörpern ihn: Maximin, der sich schon in *Andrea* entrüstet den Intrigen des Mönches widersetzt hatte, und Agathe treten erst im letzten Teil der Trilogie in den Vordergrund und beherrschen von den zwanzig Szenen sieben. Agatha wehrt sich gegen die Versuchungen ihres Erziehers Rupert, der für den Mönch im allgemeinen steht, und tritt mit ihrem Bruder zusammen in den Dienst der bedrängten Königin; beide leisten ihr wertvolle Dienste gegen ihre Feinde. In einer reizenden Szene konfrontiert Landor den unverfrorenen Bauern mit der feinsinnigen Königin; ihre Ermordung kann er freilich nicht verhindern. In der liebevollen Treue der beiden einfachen Menschen zeigt sich Landors Staatsideal, das weder Könige entthront noch Bürger ungebührlich erhoben sieht, sondern von dem einen Menschlichkeit, vom andern Loyalität verlangt.

Denn auch vom Herrscher gibt Landor in der Trilogie ein Idealbild:

*Sancia.* When shall such kings adorn the throne again?
*Fiam.* When the same love of what Heaven made most lovely
Enters their hearts; when genius shines above them
And not beneath their feet.

Kunstliebe und Liebenswürdigkeit sind die Eigenschaften dieses Renaissancekönigs. — In *The Siege of Ancona* identifiziert Landor den jungen Stamura nicht mit der hungernden, unsteten Masse. Er ist einfacher Herkunft, tut sich aber in heroischen Taten um die Rettung seiner Vaterstadt hervor; daneben ist er der schüchterne Liebhaber der Tochter des Gouverneurs. Die herrschende Schicht vertritt zunächst der Gouverneur, der durch sein selbstloses Verhalten stets das murrende Volk wieder gewinnt; später sind es Marchesella und die Gräfin Frangipani, die ebenso selbstlos und voll sozialer Liebe die bedrängte Stadt entsetzen. Der ganze letzte Akt ist ihrer typischen sozialen Tat gewidmet: die Gräfin fördert und besiegelt die Ehe der standesverschiedenen Liebhaber, und Marchesella schlägt den Stamura zum Ritter. Auf diese Weise aber endete jedes historische Melodrama. Landors Beispiel zeigt, wie überraschend nah das Interesse des Publikums, wie es sich in den Volksstücken zeigt, dem Humanitätsideal vor allem Landors und in weiterem Sinne auch der Romantik war.

In den Rahmen dieses Problems lässt sich auch der Teil seiner *Imaginary Conversations* reihen, der als Sprecher im engeren Sinn historische Gestalten hat. In Hannibal, Peter dem Grossen, Heinrich VIII., John of Gaunt, Leofric oder Essex zeigt Landor einen bedeutenden historischen Menschen, einen Machtmenschen, nicht in einer historisch bedeutsamen, sondern in einer einfachen Situation, in der er sich nicht als Held, sondern als Mensch bewähren muss. Nur wenige bestehen die Probe — Elisabeth gelingt es zum Teil in ihrem Verhalten gegenüber Spenser. Meist aber endet das Gespräch in der ideellen Niederlage des Politikers, und selbst die Verständnis- und Hilflosigkeit von Tyrannen in dieser menschlichen Situation macht sie sympathisch und komisch

zugleich: der kühne Ritter John of Gaunt muss sich durch seine Nichte belehren lassen, wie man das erregte Volk besänftigt; sie rettet durch ihr Verständnis den grossen Kämpen aus einer verzweifelten Situation. Auf der Gegenseite steht eine historisch unbedeutendere Gestalt, ein Künstler, oft eine Frau, als Verfechter der Menschlichkeit und Lebenskunst, wie sie Landor schon in seinen Dramen so reizend dargestellt hatte; den politischen Taten ihrer Gegenspieler setzen sie menschliches Leid entgegen, wie etwa der durch den Verlust eines Sohnes verzweifelte Spenser dem Essex oder die verurteilte Anne Boleyn ihrem eifersüchtigen Gatten, der kultivierte Alexis seinem bestialischen Vater und Zaren, der sterbende Marcellus dem Eroberer Hannibal oder die entzückende, um das leidende Volk besorgte Godiva ihrem unverstehenden, starken Gatten.

Wir haben an Landors Dramen Elemente bemerkt, die ihn bis ins hohe Alter, bis gegen die Anfänge der Neuromantik als Zeitgenossen der Romantik kennzeichnen. Die feinsinnige Stilisierung, mit der er den historischen Stoff zu seinen Kunstwerken umformte, die ihn Geschichte als Marmorblock, in den das Bildnis zuerst gehauen werden muss, betrachten liess, die grossen Freiheiten, die er sich in ihrer Aus- und Umgestaltung erlaubte — sie verweisen ihn zu den Romantikern. Zugleich aber hoben wir wichtige Züge hervor, die ihn von dieser Geistesströmung unterscheiden: das antike Schönheits- und Menschlichkeitsideal, das sich nicht mit demjenigen von Keats deckt, da es menschlich und politisch, nicht nur ästhetisch ist, ersetzt bei ihm die subjektive, leidenschaftliche Übersteigerung und romantische Deutung der Geschichte. Auch die völlige Loslösung in der Form seiner Dramen vom Bühnentyp stempelt ihn zu einer selbständigen Gestalt, der Browning in mehr als einer Beziehung gleicht.

### *2. R. Browning*

Shakespeare als historischer Dramatiker hatte sich, dem Lauf seiner Zeit folgend, von rein historischen Stoffen in der Reife und im Alter abgewandt und Legendenstoffe gestaltet, die der Einbildungskraft und der persönlichen Ausgestaltung grösseren Spielraum liessen. Allerdings hatte er seine Technik nicht in dem

Masse durch den neuen Stoff beeinflussen lassen, wie es die Dichter des 19. Jahrhunderts taten.

Die drei grossen Dramatiker der viktorianischen Periode taten, nachdem sie sich mit der Chronik abgegeben hatten, denselben Schritt. Browning, nachdem er eine einzige Historie geschrieben hatte, entglitt in den folgenden Dramen der geschichtlichen Tatsachenwelt immer mehr. Tennyson befolgte auch hierin am engsten das Vorbild seines Meisters Shakespeare: die Form seiner *Foresters* ist ebenso episch wie die seiner Chroniken. Swinburne, nach einem kurzen Zögern in *Rosamund, Chastelard* und den klassischen Dramen, hatte sich der Historie ergeben. Doch um dieselbe Zeit wie sein Zeitgenosse wandte auch er sich definitiv der fantasievolleren Art des historischen Dramas zu. Seine späteren Dramen aber gehören der folgenden literarischen Epoche an. Der Vollständigkeit halber sei noch Hardy angeführt, dessen zweiter dramatischer Versuch, *The Queen of Cornwall*, ebenfalls ein romantisches Stück ist.

Obwohl *Paracelsus* (1835) dem Inhalt nach an der Grenze des historischen Dramas steht, betrachten wir ihn etwas genauer, da er ungemein bezeichnend für die Entwicklung dieser Dichtungsart ist. Seiner Struktur nach ist er eine Lebensgeschichte, schliesst also direkt an Taylors *Artevelde* und die Chronik an. Das Drama beginnt mit dem Jahre 1512 und zeigt Paracelsus als Alchimisten an der Würzburgerschule; er spürt seine Sendung. Akt II versetzt uns ins Jahr 1521 nach Konstantinopel; der Wahrheitsucher glaubt sich durch die Begegnung mit Aprile am Ziel. Im folgenden Akt ist Paracelsus berühmter Arzt und Professor in Basel; er ist am Verzweifeln. Die Zeit in Akt IV ist 1528, der Ort Strassburg. Im letzten Akt stirbt Paracelsus 1541 im Salzburger Spital. Das Drama stellt also wichtige Zeitpunkte aus einem Lebensausschnitt von 29 Jahren dar. Doch in diesem Zug erschöpft sich bereits die Verwandtschaft mit der Chronik. Auf epische Schnörkel verzichtet Browning. Auch der mono- und dialogische Charakter stellt das Drama in die Tradition der Romantik. Paracelsus überragt das Stück in einer Art, die man nur als letzte Konsequenz von Byrons Streben erklären kann. Browning verzichtete in diesem Drama auf eine überflüssig gewordene äussere Handlung, beschränkte die Form auf Monologe und gelegentliche

Dialoge, wie es Landor schon getan hatte, und stellte bloss die innere Handlung dar.

Wie die Form des Dramas spiegelt auch der Charakter des Paracelsus die beiden literarischen Epochen, auf deren Grenze er geschaffen wurde. Er beginnt sein Leben als typischer Romantiker, als Revolutionär und Verächter der Tradition, als eigengesetzliches Individuum:

> «My course allures for its own sake, its sole
> Intrinsic worth[1]).»

Er rechtet allein mit Gott; die Gesellschaft achtet er gering. Die Entwicklung aber stempelt ihn zum Viktorianer: das Unbedingte, Selbstherrliche und Revolutionäre verwandelt sich in seiner Erkenntnis auf dem Sterbebett zu einem ernüchterten Betrachten, das auch das Streben der andern, aller Menschen bewertet:

> «...myself
> A careless looker-on and nothing more,
> Indifferent and amused, but nothing more...»

Diese Verse charakterisieren nicht nur die Anschauung des Paracelsus, sondern die Brownings und in einem gewissen Sinn auch diejenige der Viktorianer. Paracelsus anerkennt das Menschenwerk und damit den Sinn des geschichtlichen Werdens. Der Weg zur viktorianischen Geschichtsauffassung ist in ihm gezeichnet: der evolutionistische Standpunkt gestattet, auf dem menschlichen Streben zu verweilen, auf

> «Love which endures and doubts and is oppressed
> And cherished, suffering much and much sustained,
> And blind, oft—failing, yet believing love,
> A half-enlightened, often-chequered trust...»[2])

Die Verachtung des Romantikers für die Geschichte macht einer liebevoll-objektiven Betrachtungsweise Platz, die leidenschaftliche Anteilnahme einem wissenschaftlich-vernünftigen Interesse. Die Steigerung des Alchimisten aus dem 16. Jahrhundert zu

[1]) I 2, S. 63.
[2]) V.

einem faustischen Wahrheitssucher aber kennen wir als typisch romantische Eigenart der Charakterdarstellung.

Sein nächstes Drama war *Strafford*, in dem er mit deutlichen Vorbehalten die Chronikform übernahm. Wie wenig ihm diese Darstellungsart zusagte, beweist das folgende historische Schauspiel *King Victor and King Charles* (1842). Hier geht er bereits eigene Wege. Die Geschehnisse sind auf die Jahre 1730—31 zusammengedrängt. In der Darstellung beschränkte sich Browning auf vier Szenen und vier handelnde Personen. Obwohl er in der «Note» einräumte:

> «I have taken more pains to arrive at the history than most readers would thank me for particularizing...»

ist doch das gesamte Tatsachenmaterial hinter die Kulissen gedrängt und das Interesse auf den persönlichen Konflikt der wenigen Gestalten konzentriert. Von dem geschäftigen Treiben des Strafford sind nur noch die beiden Exponenten des Problems übrig geblieben. Diese kühne Vereinfachung bedingt, wie wir gleich sehen werden, eine Idealisierung der Charaktere, die für Brownings Gestalten bezeichnend ist. An Einfachheit der Konstruktion übertrifft er Shelley und Byron. Er verabschiedete wie Landor die konventionelle Dramenform, der jene noch gefolgt waren, und schuf eine Art, die seinem eigenen Interesse und Bedürfnis entsprach. Von dem historischen Schauspiel seiner Zeit übernahm er die Ersetzung der einen überragenden Zentralgestalt, die sich schon in *Strafford*, im Gegensatz zu *Paracelsus*, einzuordnen begonnen hatte, durch vier beinahe gleichgestellte Charaktere. Von diesem unwesentlichen Zug abgesehen aber steht Browning in schroffem Gegensatz zu den Dramatikern seiner Zeit und geht eigene Wege.

Das erste Bild zeigt den jungen Prinzen Karl, um den sich die Intrige seines Vaters, König Victor Amadeus von Sardinien, zu legen beginnt; er möchte ihr entrinnen. Im zweiten Akt setzt der Alte seinem Sohn unvermittelt die Krone aufs Haupt, schiebt ihn in die Krönungsfeierlichkeiten und zieht sich selbst von den Staatsgeschäften, die er nicht mehr bemeistern kann, zurück. Im zweiten Teil des Stückes scheint sich das Geschehen rückwärts zu bewegen, gegen den Ausgangspunkt zurück: der junge Monarch hat eine

demokratische Reform und Frieden mit den Mächten eingeführt; da schleicht sich der unzufriedene Alte wieder ein; das neue Regime gefällt ihm nicht:

«I left you this the absolute rule
In Europe: do you think I will sit still
And see you throw power to the populace—
See my Sardinia...
Join in the mad and democratic whirl
Whereto I see all Europe haste full tide[1])?»

Er sieht seine Lebensarbeit zerstört. Das letzte Bild zeigt, wie der Sohn gegen die Ränke des verschlagenen Vaters unterliegt und ihm die Krone zurückgibt. An diesem Punkt aber setzt die Vorwärtsbewegung wieder ein: Viktor stirbt als König auf der Schwelle zur Erkenntnis der neuen Zeit. Es ist eine Handlung, die Browning in der Notiz zu diesem Stück «a terrible event without consequences» nannte. Durch eine ähnliche, weniger augenscheinliche, rückläufige Zeitbewegung erreichte er in *The Return of the Druses* und *Luria* dasselbe Resultat.

Wir übergehen *The Return*, da seine Verbindung mit der Geschichte nur in dem drusischen Glauben an die Wiederkehr des göttlichen Haakim liegt und gehen zu *Luria* (1846) über, der, obgleich ebenfalls mit keinem bestimmten geschichtlichen Ereignis verknüpft, dennoch die Eigenart von Brownings historischer Dramatik wie kein zweites seiner Stücke zeigt. Der ungeschichtliche Hintergrund ist ein Zwist zwischen den Pisanern und den Florentinern im 15. Jahrhundert. Der unhistorische Mohr und Feldherr der letzteren, Luria, besiegt die Feinde. Doch dieses politische Geschehen — es könnte ebensogut auf einer historischen Tatsache beruhen — ist nur der Rahmen, der allerdings wie in den übrigen Dramen Brownings organisch mit dem Hauptmotiv verbunden ist: Luria erringt den eigentlichen Sieg nicht durch die Schlacht am Tag, sondern durch seine Selbstüberwindung in der Nacht. Die Europäer misstrauen dem Schwarzen. Alle Aufmerksamkeit ist auf die Art verwendet, wie er sich gegen die abendländische Falschheit verhält, sie entwaffnet und mit leuchtender Menschlichkeit

[1]) S. 53.

durch seinen selbstgewählten Tod den Florentinern «Stoff zum Nachdenken» hinterlässt. Der Seelenkampf im Helden ist die Handlung: er bringt sich selbst als tragische Gestalt seinem Werk, der Anerkennung seiner Reinheit durch eine überkultivierte Welt, zum Opfer. Die Nebenspieler übernehmen im Grunde die Rollen der Versucher aus dem Mysterienspiel — Misstrauen, Intelligenz, Rachsucht, Machtdurst und Neid wollen ihn von seiner göttlichen Natur abbringen; aber durch seinen Tod setzt er sich und sein Werk durch.

Konsequenter als in den vorhergehenden Dramen bleiben alle äusserlichen Elemente der Bühne fern — nur die geistige Tragödie bleibt, beinahe jeder Körperlichkeit und äusseren Bewegung bar. Das Geschehen ist in einen Tag zusammengedrängt. Die drei klassischen Einheiten sind, wie vorher nur bei Byron und nachher erst bei Swinburne und Arnold, strikte gewahrt. Zugleich besitzt die Einheit der Zeit symbolischen Wert.

Die fünf ungebrochenen Akte tragen als Titel je eine Tageszeit, die das Fortschreiten des Irrtums der Florentiner bis in die Nacht symbolisch andeutet. Auch die Charakterisierung ist symbolischer geworden: die Nebenpersonen stehen für gewisse Kräfte des Staatslebens, und Luria vertritt den gottes- und ursprungsnahen primitiven Menschen, wie ihn etwa Goethe im Divan gestaltete:

«My own East!
How nearer God we were! He glows above
With scarce an intervention, presses close
And palpitatingly, his soul o'er ours:
We feel him, nor by painful reason know!
The everlasting minute of creation
Is felt there; now it is, as it was then;
All changes at his instantaneous will,
Not by the operation of a law...»[1])

Schon in Djabel hatte Browning das Problem Ost-West mit betonten westlich-falschen Zügen und bedeutend entwickelterem Bühnenapparat dargestellt.

[1]) S. 284.

Romantisch ist an diesem Drama wie schon, allerdings weniger eindeutig, in *The Return*, die dominierende Stellung der Zentralgestalt, deren Handeln und Denken dasjenige der sechs etwa gleichbedeutenden, chorähnlich aufgefassten Nebengestalten völlig bestimmt. Ausserordentliche Verinnerlichung, monologhafte Konzentrierung, gänzlicher Verzicht auf sinnfällige Szenengestaltung, aber nicht auf dramatische innere Spannung und Entwicklung wie Swinburne, und deutliche Tendenz zum Symbolisieren kennzeichnen dieses in der mehr oder weniger historischen Linie reifste Drama Brownings.

Wir hoben bereits die symbolische Auffassung der Gestalten des Luria hervor. Schon bei Pym in Strafford war zu bemerken, dass er als Exponent des Volkswillens aufgefasst ist. Auch in König Viktor und seinem Sohn verkörpern sich, wie in Karl I. und Pym, in erster Linie zwei Staatsgedanken. In Djabal und Luria stehen sich Ost und West, spontanes und vernunftmässiges Handeln, gegenüber. Die Romantiker hatten ihren Gestalten zeitlose Hintergründe gegeben; die Viktorianer interessierte ihre momentane Verkörperung; Browning dehnt die letzte Motivierung seiner Charaktere nicht ins Kosmische, er beschränkt sich aber auch nicht auf die einmalige Situation, sondern lässt seine Gestalten in menschheitsgeschichtlichen Strömungen zerfliessen. Dadurch gehen ihnen die inneren Triebfedern ihres Tuns verloren. Viktor wird eher an unsichtbaren Fäden auf den Thron zurückgezogen, als dass er dahin zurückkehrt; sein überraschendes Einschwenken in den Lauf der Zeit, als er wieder die Krone auf dem Haupt spürt, mutet als eine etwas gezwungene Verbeugung vor der geschichtlichen Entwicklung an und nicht als selbstgetroffener Entscheid. Die Willenlosigkeit des weltfremden Karl, als er ins politische Leben gezerrt wird, seine trotzdem erfolgreiche Regierung sowie seine Schwäche, als sein Vater sein Werk zu zerstören droht, muten uns eher als ausserhalb des Stückes und ausserhalb seines Charakters begründet an. Letztlich ist der Typ, den Sohn und Vater vertreten — gutmütiger, scheuer Demokrat und egoistischer, ruheloser Despot —, und nicht ihre Eigenart als Individuum die Ursache ihres Handelns. Auch zur Erklärung von Lurias genialer Tat muss man Brownings Auffassung des östlichen

Menschen kennen. Ähnliche ausserpersönliche Determiniertheit können wir an Shelleys Graf Cenci und Landors Charakteren feststellen. Das Resultat ist, dass Geschöpfe entstehen, die durch ihre landorsche Menschlichkeit sympathisch sind, an denen uns aber zugleich die ideellen Kräfte, deren Puppen sie sind, befremden. In der Entwicklung des symbolischen Dramas vom zweiten Teil des Faust und *Prometheus Unbound* zu Maeterlinck und Yeats bilden die Dramen Brownings ein wichtiges Zwischenglied.

Immer dünner werden die Verbindungslinien zum historischen Geschehen von *Strafford* bis zu *Luria;* immer stattlicher und umfassender wird aber der menschheitsgeschichtliche Hintergrund, vor dem die Gestalten handeln, immer klarer und einfacher die Form von Brownings Dramen. Manche Verbindungen lassen sich zwischen dem romantischen historischen Drama und Browning knüpfen; gleichzeitig darf aber das Neue an seiner Dramatik nicht übersehen werden. Der Gehalt an beschaulicher, verstehender Menschlichkeit, der sich vom Versenken in merkwürdige, doch bedeutsame Einzelfälle bis zum Gestalten erfundener Verhältnisse steigert, ist unromantisch und rückt Browning in die Nähe Landors, obwohl der seltsam verworrene, komplexe Gehalt von der schönen Schlichtheit der Werke seines Zeitgenossen deutlich verschieden ist.

### *3. Die epische Struktur*

Der Sprung, der die gesamte Literatur der Romantik auch zeitlich von der Nachromantik trennt, macht sich im historischen Drama ebenfalls bemerkbar: am Anfang der dreissiger Jahre stossen wir auf lauter neue Namen, und auch in Form und Inhalt unterscheiden sich die neuen Dramen von denen der früheren Epoche in wesentlichen Punkten. Wir verfolgten das Schicksal der Chronik während der Romantik und hielten den Anfang der zwanziger Jahre als eine Art erster Blüte fest. Zur ausschliesslich herrschenden Form des historischen Dramas aber wurde sie erst in der Mitte des vierten Jahrzehnts. Ihre Beliebtheit dauert mit viel weniger Ausnahmen, als sie die romantische Form aufwies, bis zum Anfang der achtziger Jahre; Nachläufer finden sich bis zum Ende des Jahrhunderts, und auch im neuen Jahrhundert starb die Chronik nicht völlig aus. Als Blütezeit können die Jahre 1837—1846 und 1868

bis 1881 betrachtet werden. Brownings Chronik, der Hornes, Taylors und Darleys Dramen folgen, geben dem ersten, Swinburnes und Tennysons Schauspiele dem zweiten Zeitraum das Gepräge.

Shakespeare hatte seinen Historien mancherlei Gestalt gegeben. Im Anschluss an die frühe Chronik arbeitete er in die lockere Szenenfolge *Henry VI* keine Zentralgestalt heraus. Er vervollkommnete diese Art in *Henry IV* durch eine deutliche Konzentration auf wenige Hauptgestalten, die sich in *Henry V* in eine einzige verdichten. In *Richard III* führte er Marlowes Technik weiter und zeigte eine einzelne Person in geradlinigem Aufstieg, an wichtigen Stellen ihrer Regierung gesehen. *Richard II* ist die tragische Studie einer ausgewählten, historischen Situation. Auch an den Dramen über römische Geschichte und Sage lassen sich diese Arten unterscheiden; meistens sind sie vermischt, stets aber ist die Struktur episch. Elemente dieser Historientechnik finden sich in allen viktorianischen Chroniken. Zeitgemälde, Lebensschilderung und Tragödie — wenn wir Shakespeares Dramen in diese drei Kategorien einteilen — sind die Variationen, die der Chronik zur Verfügung stehen, und welche die viktorianischen Dramatiker, meist gemischt, benutzten.

Brownings *Strafford* (1837) ist einer der frühesten Versuche. Mit der Romantik verbindet ihn das Streben nach straffer Linienführung und Konzentration auf das Hauptthema. Wie die Romantiker erreicht es Browning dadurch, dass er die eigentlich historischen Begebenheiten, die Straffords Tragödie massgebend beeinflussen, hinter die Bühne und in die erzählende Rede verlegt. Straffords Parlament, seine Niederlage gegen die Schotten, die Vorfälle bei den Commons, seine Niederlage im House of Lords, dann vor allem Verhör und Verurteilung gelangen nicht direkt zur Darstellung. Browning verinnerlicht und vereinfacht die Handlung durch die persönlichen Beziehungen des Dreiecks Pym-Strafford-Charles wesentlich, so dass es ihm gelingt, den komplizierten Stoff, der Straffords Schicksal von seiner Rückkehr aus Irland bis zu seinem Tod umfasst, mit nur sechzehn Spielern in zwölf Szenen zu gestalten. Stärker als die politischen Umstände ist das tragische Motiv der Freundschaft betont, wie es etwa Marlowe in *Edward II*

getan hatte: es ist der Ausschnitt aus dem Leben Straffords, in den sich die Tragödie spinnt, mit den Kräften, die darin eine Rolle spielten und nichts mehr; auf Nebenstriche verzichtet Browning. Der Schauplatz ist stets London. Konsequenter als die Romantiker ordnet aber Browning seinen Helden in das Drama und den Kreis weniger Mitspieler ein: Strafford tritt nur in der Hälfte der Szenen auf. An das klassizistische Konstruktionsprinzip gemahnt auch das feine Fluktuieren von Spiel und Gegenspiel, das im Spiel zwei Höhe- und drei Tiefpunkte aufweist.

Dem Beispiel dieser unepischen, historischen Tragödie folgte nur Swinburne in seinem *Chastelard* (1865). Neun Szenen, in denen zwölf Personen zu Worte kommen, kennzeichnen äusserlich die straffe Konstruktion. Der gleichmässige Bau der einzelnen Szene, der Swinburnes Dramen charakterisiert, ist die Ursache einer gewissen Monotonie: stets folgt dem episch-erzählenden Auftakt das lyrische Zentralgespräch und ein kurzer, dramatischer Schluss. Die Tragödie ist einfach: sie zeigt die Entwicklung von Chastelards Liebe zu Maria Stuart; die Aufdeckung eines nächtlichen Stelldicheins, die Bemühungen der Königin um seine Rettung[1]) und die Kronsitzung[2]), in der Maria dem Darnley ihre Hand reicht, stehen in direktem Zusammenhang mit der Zentralhandlung. In zwei Szenen aber[3]) wird der historische Hintergrund episch erweitert; die Unzufriedenheit des schottischen Volkes und die Hetzreden der Priester sind deshalb epische Nebenzüge, weil sie zur Erklärung der Tragödie des völlig unpolitischen Helden nicht notwendig sind. Von ihnen abgesehen ist *Chastelard* ein reines historisches Trauerspiel, und als solches nimmt es unter den Dramen Swinburnes eine eigene Stellung ein; er schrieb es in der Zeit, da er seine beiden klassischen Dramen verfasste.

Er begann aber seine Laufbahn in einer ganz andern Tradition: in der seiner Epoche — dem elisabethanischen Drama. Stofflich und formal besitzt sein Erstlingswerk *The Queen-Mother* (1860) mit Marlowes wirrem Journalistenstück *The Massacre at Paris* nur entfernte Ähnlichkeit. Nirgends tritt in der Tat der Unterschied zwischen der viktorianischen und der vorshakespeareschen Chronik

[1]) I 2. [2]) II 2. [3]) II 1 und V 1.

deutlicher hervor als durch den Vergleich dieser beiden, ihre Epochen kennzeichnenden Dramen. Der epische Charakter der *Queen-Mother* mutet einem neben der drängenden, ungeordneten Motivüberfülle des *Massacre* kunstvoll beherrscht und bis ins Detail durchgestaltet an. Im Zentrum befindet sich ein ausführliches, statisches Porträt der Catharina von Medici. Daneben rollt sich langsam das Schicksal der Bartholomäusnacht ab, die im letzten Akt in einer raschen Folge von neun spannungsreichen Szenen elisabethanischer Art ausschnittweise wiedergegeben wird. Gleichzeitig entwickelt Swinburne die Liebe Karls IX. zu der schönen Hofdame Denise. Die drei Motive verlaufen zunächst nebeneinander und werden erst durch Denises Tod und Catharinas Feindschaft gegen sie untereinander verbunden. Die Struktur stempelt das Drama zu einem allerdings beherrschten, aber dennoch epischen Zeitgemälde.

Nachdem sich Swinburne, wie wir gesehen haben, vorübergehend der klassischen Tradition angeschlossen hatte, schuf er in *Bothwell* (1874) den vorläufigen Gipfel der epischen Dramatik. Wenn wir uns — wie wir weiter unten ausführen werden — vergegenwärtigen, dass der *Artevelde* von Sir Henry Taylor (1834) und die *Mary Tudor* des älteren De Vere (1844) schon aussergewöhnlich lange, zweiteilige Dramen waren, so überrascht uns die Stoffülle des *Bothwell* nicht; im Gegenteil, er steht völlig in der Entwicklung des historischen Dramas im 19. Jahrhundert drin, das in diesen Jahren eine Blütezeit des epischen Typs aufwies. Diese Chronik umfasst alle wichtigen Vorkommnisse, die sich während etwas mehr als zwei Jahren auf schottischem Boden zutrugen: Rizzios Ermordung und Darnleys Beseitigung, Bothwells Heirat mit der Königin, Maria Stuarts Kampf gegen die Barone und Knoxens Widerstand, ihre Niederlagen bei Carberrey Hill und Langside, ihre Gefangenschaft in Lochleven und die Flucht nach England. *Bothwell* besteht aus fünf Dramen, die Swinburne aber Akte nennt. Jeder Akt für sich ist aber wieder episch gebaut.

«David Rizzio» führt aus, wie der eifersüchtige Darnley den Günstling seiner Gattin, den italienischen Sekretär, hasst und umbringt. Dies ist die zweite Tragödie der Trilogie, deren erster Teil *Chastelard* war. Daneben aber taucht bereits Knox aus dem Volk

auf und wettert vor der Königin gegen ihren Katholizismus und die Verbannung schottischer Adeliger; auch Bothwell treibt sich bereits herum; Marias Freunde werden verbannt. Die Tragödie ist also in ein bedeutend reicheres Zeitgemälde als das des *Chastelard* eingebettet und nimmt auch einen entsprechend geringeren Raum ein.

«Bothwell» knüpft unmittelbar an die Mordnacht an. Das Geschehen wird komplizierter, und die Form ist wieder verschieden: statt der vier wohlgebauten Szenen des «Rizzio» zählt der zweite Akt deren zwanzig — kurze Ausschnitte aus dem verwickelten, politischen Treiben. Marias keimende Liebe zu Bothwell und ihre wachsende Abneigung gegen Darnley bilden die menschliche Handlung dieses Teils; allen Verquickungen dieses Dreierverhältnisses wird dabei nachgegangen. Während die Flucht der Königin aus Edinburg ganz sachlich gezeichnet ist, weiss Swinburne bei Darnleys Ende die unheimliche Spannung mit derselben Fähigkeit wachzurufen und zu dehnen, mit der er die Bartholomäusnacht geschildert hatte. Daneben wird der fortwährende Wechsel der politischen Kräftegruppierung aufs genauste registriert. Bothwell zeugt von Swinburnes historischer Detailkenntnis und weist damit auf die Schwäche seiner epischen Dramatik, die im letzten Teil der Trilogie noch stärker zum Ausdruck kommt.

Auch «Jane Gordon» knüpft, wie Shakespeares Historien, unmittelbar an die Schlußsituation des vorhergehenden Aktes, Darnleys Ermordung, an. Bothwell verantwortet sich vor dem Gericht, und Maria geht eine übereilte Heirat mit ihm ein; Jane Gordon, Bothwells geschiedene Gattin, taucht nur flüchtig als Nemesis auf; die Flucht des Herrscherpaares aus dem belagerten Borthwick beschliesst den Akt. Die dreizehn Szenen folgen der Darstellungsart von Akt II — der getreulichen chronologischen Aufzählung der Umstände. Doch enthält dieser Akt, ungleich dem vorhergehenden, keine Tragödie; er ist bloss Schauspiel. Das tragische Motiv der Jane Gordon bleibt im Hintergrund.

Mit «John Knox» beginnt die Tragödie der Maria Stuart; Bothwells Flucht, der entwürdigende Zug der Königin nach Edinburg und die Wirksamkeit ihres stärksten Feindes, Knox, der sie in seiner Riesenpredigt verdammt, sind die einzelnen Episoden.

Marias Flucht aus der Hauptstadt beschliesst Akt IV. War «Bothwell» ein Doppeldrama, so bringt «John Knox» den geradlinigen Abstieg der Heldin — ein einheitliches, klares Geschehen.

Die dreizehn Szenen von «The Queen» bringen Murrays Regentschaft, Marias Flucht aus Lochleven und ihre Niederlage von Langside zur Darstellung. Hier kämpft sie ganz allein; mit ihrem Bruder Murray löst sich der letzte Mensch aus ihrem direkten Bann. Frankreich und England tauchen in der Perspektive auf.

Das eigentliche Bothwelldrama hatte sich in der Mitte des vierten Aktes erschöpft. Die folgenden Szenen verdankten ihre Entstehung nur noch dem aufgestapelten Material und dem Wunsch, die Maria-Stuart-Tragödie abzuschliessen. So kennzeichnen den letzten Teil der Trilogie bis um die Mitte des vierten Aktes der Fleiss des Historikers und des Verseschmiedes; der Babingtonanschlag und Marias Verantwortung vor dem Gericht gehören im Stil zu den anderthalb Schlussakten des *Bothwell*, obwohl den zwölf langen, dürren Szenen die farbige Mannigfaltigkeit und das Tempo der kurzen, den Schauplatz frei wechselnden Bothwellszenen abgeht. Das menschliche Drama, das dem Mittelstück Leben gegeben hatte, ist verschwunden. Der historische Stoff, den der Dichter seit *Chastelard* mitgestaltet hatte, gewinnt die Oberhand, bis Swinburne den Schlussknoten bindet, der die Trilogie durch eine etwas äusserliche Symmetrie vereint: in IV 2 erkennt Mary Beaton, dass die Königin ihren eigenen Liebhaber, Chastelard, vergessen hat. Sie denunziert ihre Herrin bei Elisabeth, und parallel zur Schlußszene des *Chastelard* wird sie Zeugin von Marias Hinrichtung. Die tragische Romanze belebt den schleppend gewordenen Gang der Chronik, während der politische Hintergrund in die Testamentsrede der Königin zusammengedrängt ist.

Reichtum und Schönheit der äusseren Form charakterisieren Swinburnes epische Trilogie von den imponierenden Umrissen des Ganzen und der einzelnen Teile bis zu den Versen, den Bausteinen des Gebildes, und selten kommt einem die Verwandtschaft vom Bau eines Dramas und der Sprache klarer zum Bewusstsein als hier. Alles Augenmerk ist auf den gefälligen Ausdruck verwendet,

auf den sorgsam ausgeglichenen Wechsel von Variierung und Wiederholung der Formelemente. Wie der einzelne Vers durch seinen blossen Klang und Bau schon fesselt und der Sinn dadurch in den Hintergrund tritt, so bewundert man die bewusste und sinnfällige Ausgestaltung eines Aktes, einer Szenenfolge oder den überraschenden Reichtum des Ganzen, während man sich über den Mangel an eigentlich dramatischem Gehalt, an Dynamik, hinwegtäuscht. Denn ob dieser rein äusserlichen Harmonie vergisst man zu leicht, dass es sich um ein Drama handelt.

Kaum eine Szene liesse sich im Theater aufführen; bewusst geht Swinburne bühnenmässiger Gestaltung in Szenen wie Marias Flucht aus Edinburg oder Lochleven, Darnleys Tod oder in den zahlreichen Rats- und Schlachtenszenen aus dem Weg. Bühnenanweisungen finden sich nur spärlich. Auch sprachlich unterscheiden sich die Personen nicht voneinander; immer spüren wir Swinburne hinter ihnen, der mit wohllautenden Versen nicht die Handlung vorwärtsbringen oder Personen charakterisieren will, sondern die Gemütsspannung oder die neue Situation, die ein kleiner Schritt in der Handlung brachte, in Worte löst. Dies ist eine Beredsamkeit um ihrer selbst und nicht um der Person oder der Handlung willen — wie die Trilogie um ihrer Wohlgestalt, nicht um der dramatischen Spannung willen geschaffen wurde. Die Beredsamkeit findet ihr Pendant in der selbstgefälligen Länge des literarischen Dramas; Swinburnes Trilogie wird dadurch zu einer Schöpfung um der Kunst und der Wissenschaft willen.

Er teilt mit Landor die Schwäche, dass er die grossen Linien des Dramas nicht erfassen und herausarbeiten kann; doch entbehrt er der Selbsterkenntnis und der speziellen, dramatischen Fähigkeiten des älteren Dichters. Es ist schwierig, sich der Linienführung irgendeines seiner Dramen zu erinnern; denn die Szenen bilden keine fortlaufende Linie, sondern statische Ausschnitte, von denen aber keiner wie Landors Szenen für sich allein bestehen könnte. Als Ganzes wirken seine Dramen als ein verwirrendes Staccato. Swinburne sah das Netz historischer Tatsachen vor sich liegen und machte überall dort, wo sich die Fäden überschnitten, einen Querschnitt und fasste ihn in Verse. Aus dieser Flucht von kleinen Schnitten sticht nur das grosse Gerippe, das menschliche Drama,

als ein sich wiederholendes, also wieder nicht einheitliches Hauptmotiv hervor. Ohne jegliche Entwicklung ist die Fülle der eigentlich historischen Szenen, das mosaikartig zusammengesetzte Zeitgemälde, das Gegenspiel zur Tragödie und zur Lebensgeschichte der Maria Stuart: die unstete Gruppierung der schottischen Barone und das hasserfüllte Volk.

Zu dieser verfehlten, wenn auch imponierenden Abart des epischen Dramas bieten Tennysons Historien einen erquickenden Kontrast. Obwohl sein *Becket* (1876—79) einer der Theatererfolge des historischen Schauspiels des 19. Jahrhunderts war, können wir alle seine Dramen unter dem Titel «Unpopuläre Schauspiele» zusammenfassen; denn nur die Beschneidung und Inszenierung durch Irving erzielte den Erfolg. Mit seiner letzten Interpretation des Becket verschwand das Drama von den Brettern und mit ihm das beste historische Bühnenstück der viktorianischen Epoche. *Queen Mary* hatte nur eine kurze Spielzeit, und *Harold* wurde nicht aufgeführt.

Der alte Laureatus übernahm zunächst in *Queen Mary* (1875) die Form des Zeitgemäldes, das Swinburne ein Jahr früher und De Vere schon 1846 in seiner *Mary Tudor* verwendet hatten. Im Zentrum steht Marias unglückliche Ehe mit Philipp von Spanien. Mit dieser Tragödie verbindet Tennyson die Geschichte ihrer Regierung: der französische Gesandte und Courtenay bewerben sich um Prinzessin Elisabeth; nach Shakespeares Vorbild nimmt die Ungnade, Verurteilung und Verbrennung von Cranmer einen ganzen Akt für sich in Anspruch; endlich finden sich auch Ausschnitte aus Wyatts Aufstand und Poles Bemühungen um die unglückliche Königin. Das Drama endet, in Anlehnung an *Henry VIII*, mit dem Hochruf auf Elisabeth. Die Tragödie der blutigen Maria ordnet sich völlig in das Zeitgemälde ein; sie ist eine Person neben manchen andern, und ihr Schicksal ist eines unter mehreren. Ihre und Philipps Gestalt sind nicht genügend in die Breite entwickelt, um die übrigen Ereignisse zu beherrschen. *Queen Mary* nähert sich deshalb der Form der alten «troublesome-Reign»-Stücke, ohne aber je deren Lockerheit zu erreichen. Die religiösen Wirren der Epoche stehen im Zentrum, und alle Handlungsfäden hängen mit ihnen zusammen.

Eine vollständige Regierungsgeschichte nach dem Vorbild von *Richard III* stellte Tennyson in *Harold* (1876) dar. Die Anklänge an die Schuldtragödie durch das Motiv des falschen Schwurs sind kaum bemerkbar. Harold wird in Verbindung mit den beiden Frauen Aldwyth und Edith gezeigt. Das historische Drama beginnt am Hof von Eduard dem Bekenner; Harolds Abenteuer in der Normandie, Eduards Tod, Harolds Krönung, der Sieg über die Norweger und die Schlacht von Hastings gelangen zur Darstellung. Obwohl auch dieses Drama in das Gefolge der epischen Historien gehört, wirkt es in dieser Form viel konzentrierter; denn die Einheit der Handlung bleibt mindestens gewahrt, und Harold dominiert dadurch das ganze Geschehen. Aus den zwanzig Szenen der *Queen Mary* sind elf geworden; die dramatis personae sind von 44 auf 23 zurückgegangen. Zugleich ist ein Bestreben nach Stilisierung des Geschehens bei Harolds Schwur und auf dem Schlachtfeld zu bemerken. Die Überredung Harolds durch Malet, den Schwur des Verzichts auf die Krone zu tun, Harolds Versprechen an den Herzog und der grausige Schwur vor dem normannischen Hof stellen einen solchen Versuch dar. In V 1 betet Edith während der Schlacht für ihren Geliebten; Stigand schildert dazwischen den Verlauf des Kampfes; vollklingende lateinische Gesänge als drittes Motiv geben dieser Szene einen ausserordentlich weihevollen Charakter.

Diesen lyrisch-musikalischen Zug verstärkte Tennyson in den beiden folgenden Dramen. In *Becket* schöpfte er aus dem Vollen; bis zu den Nebenrollen der 23 Spieler nuancierte er die Charaktere. Einerseits spielt sich Beckets Lebensgang vom Kanzler und Freund Heinrichs II. zum Erzbischof und Feind des Königs, bis zu seiner Ermordung in der Kathedrale ab, eine tragische Lebensgeschichte ähnlich wie die Harolds, doch mit mehreren epischen Schnörkeln wie die Bettlerspeisung versehen. Andererseits spinnt sich im epischen Rahmen das legendäre Motiv der Rosamund, der heimlichen Geliebten des Königs, in ihrer Verbindung mit Königin Eleanor. Um die äussere Einheit der Handlung zu wahren, verknüpfte Tennyson auch Becket mit diesem Handlungsfaden. Drei Szenen, also beinahe ein Akt, spielen im verborgenen «bower»; die idyllischen Klänge, in denen mitunter

auch das Hauptmotiv aufklingt, kontrastieren sehr wirkungsvoll mit den rasselnden Staatsszenen. Den Reiz dieses Kontrasts kannten schon die ältesten elisabethanischen Historienschreiber. In dem versonnenen Liebesnest erklingt das unschuldige Kinderlachen des Prinzen Geoffrey; das Sprechverbot erhöht die märchenhafte Stimmung; Hornstoss und Wolfsgeheul machen diese Szenen vollends zum irrationalen Gegengewicht der Staatshandlung. Das melodramatische Dazwischentreten Beckets rettet Rosamund vor Eleanors Rache und verhindert das Erlöschen dieses Motivs: noch einmal sendet Rosamund ihre verklärenden Strahlen in Beckets Leben; in der Schlußszene betet sie in der düsteren Kathedrale und setzt sich später trauernd neben den toten Erzbischof. Der Wert des Dramas liegt in der feinen Abstufung der Stimmungen, die an Shakespeares reife Kunst erinnert. Im übrigen darf nicht übersehen werden, dass Darley diesem Stück bereits weitgehend vorgearbeitet hatte.

In *The Foresters* (1881) kehrte Tennyson das Verhältnis von Ballade und Historie um. Er folgte hier der Entwicklung seiner Zeit. Immer noch ist der epische Charakter deutlich erkennbar: Sir Richard Leas Vertrag mit dem Abt steht Robin Hoods Liebe zu Marian Lea gegenüber. Robins Ächtung durch den Prinzregenten John, das Waldleben der Geächteten, dazu die komische Dienerliebe des Little John, die selbständigen Schicksale des Sheriffs von Nottingham und des heimkehrenden Königs Richard runden das epische Stück. Alle diese Motive sind locker um die Liebe Robins zur Maid Marian gruppiert. In der Lyrik des Waldlebens, vor allem in der Elfenszene, in den zahlreichen Liedern und der Komik spukt noch immer Shakespeare. Wie dem ersten Drama Tennysons fehlt diesem eine starke Zentralgestalt. War Queen Mary ein historisches Zeitbild, so ist dies ein balladenhaftes Stimmungsbild ohne tragischen Einschlag.

Tennyson hat, ungleich Swinburne, während der fünf Jahre seiner Tätigkeit als Dramatiker die Form seiner historischen Dramen nur unwesentlich geändert, und doch befriedigen seine Stücke mehr als die seines unruhig nach neuen Formen suchenden Zeitgenossen. Er verkörpert auch hierin die viktorianische, selbstsichere Art, während Swinburne bereits die folgende Künstler-

generation ankündigt, die nicht mehr versuchte, dem Publikum des Theaters und der Tradition zu genügen, sondern für sich selbst und ihre Kunst schuf.

Die Chroniken der drei grossen Dichter sind in die reiche, gleichgeartete Produktion kleinerer Talente eingebettet. Zeitlich noch in der Romantik liegt Sir Henry Taylors *Isaac Comnenus* (1827), ein Jugenddrama[1]). Eine wesentlich originellere Form zeigt sein *Philip van Artevelde* (1834), in dem zum erstenmal ein Dramatiker der Bühne bewusst Lebewohl sagte und ein Riesendrama von der Länge von sechs Bühnenstücken schrieb. Schon im Vorwort machte Taylor gegen das romantische Drama Front, allerdings eher aus moralischen Bedenken. Seine Originalität liegt deshalb weniger in seiner Theorie als in der Tatsache, dass er als erster vorbehaltlos das epische Drama annahm[2]). Taylor dramatisierte die erste Regierungschronik seit dem elisabethanischen Schauspiel und führte damit aus, was die drei grossen Romantiker in Fragmenten und Milman in seiner *Anne Boleyn* bereits versucht hatten.

Er führt Artevelde ein, wie er während der Fehde der Genter und Brügger Feldherr der ersteren wird. Der erste Teil endet mit dem Fall Brügges. Philips Liebe zu Adriane von Merestyn, die Intrige des bösen Occo, verschiedene Unruhen der Bürger von Gent, die Massregelung des derben Bosch füllen ihn aus. Der zweite Teil stellt Arteveldes Niedergang dar: er beherrscht nun die Städte Flanderns, doch bewirkt die Feindschaft Burgunds und Frankreichs die Auflösung dieses Bundes; Arteveldes Heldentod und Frankreichs Sieg beschliessen das Werk. Teil II bringt als unhistorisches und traditionelles Parallelmotiv zum ersten Philipps

---

[1]) Es stellt den Aufstand des byzantinischen Grafen Comnenus gegen den oströmischen Kaiser um die Jahrtausendwende dar und seinen Verzicht auf die Krone zugunsten seiner Geschwister; daneben werden die enttäuschte Liebe und die Rache der Prinzessin Theodora, die schliesslich Isaac ermordet, ferner der Tod des Kaisers und des Patriarchen auf epische Weise verfolgt. Im allgemeinen aber verzichtete Taylor in diesem Drama auf die epische Verschnörkelung und ordnete sich dadurch in die romantische Welt ein.

[2]) Eine bunte Mischung von melodramatischen, romantischen und historischen Motiven, locker verbunden, hatte zwar Fanny Kemble schon zwei Jahre früher in ihrem Zeitgemälde *Francis I* gebracht. Es ist aber ein recht unoriginelles Stück und hatte keinen Einfluss auf die Weiterentwicklung des historischen Dramas.

Liebe zu Elena, ferner die Freundschaft van Ryks, den Verrat van Mucks und van Kortzs. Ferner wird Boschs Tod, die Mission des Father John und das Schicksal des wankelmütigen Franzosen Fleureant dargestellt. Obwohl die Atmosphäre bedeutend historischer und auch hierin das Drama deutlich unromantisch ist, verbinden es doch gewisse Elemente mit der Romantik. Die über ihre eigentliche historische Funktion hinausreichende, also ebenfalls episch aufgefasste Gestalt Arteveldes, bewirkt, vor allem im ersten Teil, eine Einheitlichkeit der Linienführung, die auch die Romantiker durch ihre starke Konzentration auf die Zentralgestalt erreicht hatten. Der zweite Teil, obwohl auch inhaltlich ein einziges Thema darstellend, wirkt zerrissener und episch zerfasert. Das Drama stellt nach der Art von *Richard III* Handlungen dar, die mit dem Aufstieg bzw. dem Fall einer Person im Zusammenhang stehen. Taylor machte in seinen späteren Dramen die weitere Entwicklung der viktorianischen Chronik mit. Er gehört in die Reihe derer, die die romantische und die viktorianische Periode verbinden.

Auch in Hornes *Cosmo de' Medici* (1837) ist noch ein Zwiespalt in der Form spürbar. Der epische Charakter ist ausgesprochen. In der eigentlich historischen Ebene befindet sich nur der Herzog; er ruht in einem breiten, statischen Gemälde der toskanischen Kultur. Dieses Zeitbild steht in keinem Zusammenhang mit den eigentlichen Handlungsfäden, dem lyrisch-fantastischen Brudermord, dem mehr erhebenden Liebesleid Ippolitas, die wie Schillers Beatrice zwischen zwei feindlichen Brüdern steht, dem Gerechtigkeitsakt Cosmos. Das komische, an Dryden gemahnende Abenteuer des Türken Zacheo ist ein letzter epischer Nebenzug. Als Vorbild dienten natürlich nicht die elisabethanischen Chroniken, sondern die epischen Dramen Websters.

Jener Tradition schloss sich Horne aber in *Gregory VII* (1840) an, einem der ehrgeizigsten Versuche des viktorianischen Dramas. Hier verfolgen wir zunächst, wie der Mönch Hildebrand durch die Hilfe der Gräfin Matilda von Toscana auf den Stuhl Petri gelangt; die Demütigung Heinrichs IV. zeigt ihn auf dem Höhepunkt seiner Macht; durch die Ermordung Bouillons fällt Matilda von ihm ab, und der mächtige Papst unterliegt gegen die kaiserlichen Truppen.

Dieses Drama ist also nach dem Muster der «Life-and-Death»-Chroniken, der Lebensbeschreibung, gebaut. Neben dem eigentlichen Lebensgang des Papstes und seinem Zwist mit dem Kaiser wird mit kühnen Strichen die Feindschaft Bouillons, sowie das Verhältnis der Herzogin von Toscana zu den beiden Männern ausführlich dargestellt. Es sind die wichtigsten Ereignisse aus einem grossen Leben, obwohl das Drama zu kurz ist und die Motive zu vielgestaltig sind, um eine klare Gestaltung des historischen Prozesses zu ermöglichen. Gregor, als Zentralgestalt, überragt an Ausmass und Bedeutung seine Widersacher Kaiser Heinrich, die Kaiserinmutter Agnes, Bouillon und Matilda um einiges, doch ist er vollständiger als Artevelde in das historische Geschehen eingeführt; seine fünf Gegenspieler sind, dem epischen Bau entsprechend, gross angelegte Porträts.

Damit befinden wir uns in der ersten Blütezeit der Chronik. Bedeutender als Taylors *Edwin the Fair* (1842)[1]) ist Darleys Sachsendrama *Ethelstan, or The Battle of Brunanburgh* (1841), das die Vorgeschichte des angelsächsischen Schlachtengedichts darstellt. Ethelstans Verhältnis zur Rächerin Ellisif, deren Geliebten er einst erschlug, steht im Mittelpunkt; der Dänenkampf von Brunanburgh und die Abdankung Ethelstans schliessen seine Regierungsgeschichte. Daneben werden die Vergiftung von Edgiva, Äbtissin und Schwester des Königs, und der Abfall von Ethelstans Bruder Edmund dargestellt. Runilda, der Schottenprinz Fergus und Anlafs Lied im Sachsenlager geben dem Drama die epische Rundung. Die Schlacht selbst ist eine getreue Dramatisierung des epischen Gedichts. Die einzelnen Kampfbilder werden in einer Szenenkette dargestellt und durch Schlachtgesänge verbunden und kommentiert. Die Konzentration, mit der der junge Shakespeare solche Kampfausschnitte gestaltet hatte, ist in diesen dreizehn kurzen Szenen völlig vergessen; Darley knüpfte an die vorshakespearesche Chronik an.

[1]) In diesem Zeitgemälde belegen die schwierigen Umstände der Krönung des Angelsachsenkönigs, seine Heirat mit Elgiva und sein Tod in den Dänenkriegen nur den kleineren Teil der 41 Szenen. Der mächtige Abt Dunstan ist eigentlich der Hauptspieler. Seine Opposition gegen Edwin, seine weltliche Machtstellung, seine Flucht vor Athulf sind weitere Fäden des schwachen Stückes, das durch zahllose weitere Nebenmotive jede Einheit verliert.

Stärker berührt uns Darleys *Thomas a Becket* (1842), schon als Vorläufer zu Tennysons gleichnamigem Drama. Wie dieser setzt er mit Beckets Kanzlerwürde ein und flicht gleich in einer Ballszene den historischen Faden mit der Romanze von Rosamund zusammen. Einerseits verfolgen wir Beckets Ernennung zum Erzbischof, seinen Kampf mit dem König und seine Ermordung, während andererseits die eifersüchtige Königin mit Hilfe der grotesken Zwergin Dwerga sich Eintritt in das Labyrinth ihrer Rivalin zu verschaffen weiss und sie vergiftet. Auch Darley lässt Rosamund, allerdings als wenig überzeugenden Geist, bei Beckets Tod zugegen sein. Kleinere Nebenzüge sind die Vergiftung von Rosamunds Vater und die Pferdefopperei des Königs. In den grossen Zügen folgte Tennyson also diesem Drama; wo Darleys Zug zum Grotesken und seine zügellose Einbildungskraft sich aber in epischen Schnörkeln in Sprache und Bau erging, gestaltete Tennyson ein viel beherrschteres Geschehen durch idyllische Töne und geläuterte Gefühle aus. Der oft derben, aber dadurch historisch überzeugenden Komik hat der spätere Dichter nichts gegenüberzusetzen. Darleys Drama weist die für die Chronik charakteristische Personengestaltung auf: Becket und Heinrich II. sind sich ungefähr ebenbürtig an Bedeutung; neben ihnen sind aber auch Königin Eleanor und ihre erfundene Dienerin Dwerga im Verhältnis zu ihren Rollen im Schauspiel viel zu ausführlich gezeichnet. Rosamund und Mapes, den Tennyson später in der selben, allerdings bedeutend abgeschwächten Funktion als Erzähler des historischen Geschehens verwendete, erheben die Zahl der Hauptspieler auf sechs. Eine bunte Zahl Geistlicher und Ritter runden wie bei Shakespeare die dramatis personae auf.

Wohl das bedeutendste Zeitgemälde der ersten Blütezeit hat der ältere De Vere in seinem imposanten zweiteiligen Drama *Mary Tudor* (1844) geschaffen. Stofflich und formal ist es eine Fortsetzung von Shakespeares Chroniken. Es beginnt mit dem Sterben Eduards VI.; dann werden Krönung und Hinrichtung der Jane Grey parallel mit dem Wirken und dem Fall Northumberlands ausführlich dargestellt. Auszüge aus Exeters und Poles Tätigkeit, dem Underhillkomplott und Cranmers Machtstellung geben den grosszügigen Rahmen zum zentralen Geschehen: Krönung, Regie-

rung, Ehe und Tod der blutigen Maria. Wie packend und dramatisch wirksam dieses Zentralmotiv für sich ist, beweist die Bearbeitung der Mrs. A. Mellersh (1914). So wie es aber in den andern Motiven, die in der Tat eher selbständige Dramen sind, eingebettet liegt, büsst es seine zentrale Stellung ein; Maria wird eine Gestalt neben vielen andern. An Einheit der Linienführung ist Swinburnes *Bothwell* dieser Historie überlegen, doch besteht dafür der Hintergrund der *Mary Tudor* nicht, wie in dem späteren Drama, aus einem statischen, unselbständigen Gemälde, sondern aus mehreren entwickelten und abgeschlossenen Einzelgeschehen, die ein dramatisches Zeitgemälde nach der Art der vorshakespeareschen Chronik ergeben. Tennyson hatte später bloss die Aufgabe, die epischen Auswüchse zu beschneiden, das Geschehen zu verdichten und, seiner grösseren Fähigkeit entsprechend, auszugestalten. De Veres Drama stellt nach *Artevelde* eine weitere Stufe in der Entwicklung des historischen Dramas dar, die seine Vorgänger allerdings vorbereitet hatten — es war der Schritt von der Länge der dargestellten Handlung in die Breite. Taylor hatte sich auf die Haupthandlung und eine Zentralgestalt konzentriert und die epischen Nebenzüge als untergeordnete Elemente behandelt; De Vere verwendete auch auf ihre Ausgestaltung dieselbe Sorgfalt wie auf die der eigentlichen Zentralhandlung. Sein Drama ist völlig von den romantischen Fesseln befreit, die noch Artevelde gekennzeichnet hatten. Die Bahn für ein uferloses Darstellen historischer Begebenheiten, für das unkonzentrierte Dramatisieren einer Periode war geöffnet.

Eine Reihe weniger bedeutender Produktionen führt die Tradition des epischen Buchdramas bis zum Erscheinen von Swinburnes ersten Chroniken weiter[1]). In den sechziger Jahren be-

[1]) White, dem wir schon als einem erfolgreichen Bühnenschriftsteller begegneten, begann seine Karriere mit dem interessanten *The Earl of Gowrie* (1845), einer Mischung des tragischen Rachedramas mit einer Schilderung des Hofes und der Zeit Jakobs VI. von Schottland. Mehrere gut gezeichnete Hauptfiguren und epische Motivfülle kennzeichnen seine Form. — Gurneys *King Charles the First* (1846) zeichnet Leben und Tod des Königs. Er wiederholt unter einem andern Gesichtspunkt als Browning die Straffordtragödie. Karls Zwist mit dem Parlament, der Bürgerkrieg und die Hinrichtung des Königs sind die Hauptmomente der Regierungsgeschichte, der eine Unmenge den Fluss des Geschehens hemmender Details beigegeben sind. — Der erfolg-

gegnen uns zunächst die *Scenes from the Fall of Troy* von W. Morris (vor 1865). Von den zwölf vorgesehenen Szenen führte er nur eine Kette von acht ohne Akteinteilung aus; es sind beinahe selbständige Ausschnitte, Bilder aus dem Epos. Helena und Paris bestreiten die Liebeshandlung. Hektors Tod, die Heirat von Achilles und Polyxena, die Episode des hölzernen Pferdes, der Tod des Deiphobos und das Wiedersehen von Helena und Menelaos sind nach der lockeren Technik des Zeitgemäldes aneinandergereiht. Diese kurze Folge hätte sich leicht zu einem epischen Riesendrama steigern lassen.

Die Struktur von Taylors letztem Drama *St. Clement's Eve* (1862) ist ähnlich; zugleich stellt es wie Swinburnes *Queen-Mother* ein Stück Alt-Paris dar. Zunächst befasst sich Taylor mit dem umnachteten Karl VI., den der Eremit Robert de Menmot erfolglos durch die Nonne Yolande heilen lassen will. Der Zwist der Herzöge von Burgund und Orleans, die Werbung von Montargis und Orleans um die schöne Nonne und ihr Ende lockern den Zusammenhang des Dramas. Statt einer Zentralperson teilen sich fünf Hauptpersonen in die Führung der Handlung.

Um *Bothwell* selbst gruppieren sich zahlreiche Chroniken ähnlicher Art, wenn auch nicht von derselben Dimension. Der Dichter Buchanan verstieg sich in die anspruchsvolle Trilogie *The Drama of Kings* (1871), wo er die Wechselbeziehungen zwischen

---

reiche Bühnendramatiker Talfourd konnte seine Chronik *The Castilian* (1853) nicht mit den Forderungen des Theaters versöhnen. Das Drama umfasst die Geschichte des Aufstandes des Juan de Padilla gegen den Regenten Karls V. Wir werden Zeugen des Machtantritts Juans, seiner Verhandlungen mit den Räten, des vorübergehenden Auflebens der umnachteten Königinmutter Johanna und des Sturzes und der Hinrichtung Padillas. Neben dem tragischen Lebenslauf des Aufrührers vermittelt diese Chronik ein pompöses Bild des alten Spanien. Das Johannamotiv ist ein epischer Exkurs. — Auch die beiden Historien des G. Stephens sind überdurchschnittliche Produktionen aus dieser Zeit. — Erwähnung verdienen noch Richards *Runnymede*, eine Dramatisierung der Regierungsgeschichte Johanns ohne Land, und die beiden Dramensammlungen des Glasgower Professors R. Buchanan. In *Tragic Dramas from Scottish History* (1859) stellt er chronologisch die Lebensgeschichte des schottischen Freiheitskämpfers Wallace und den Zwist Jakobs I. von Schottland mit den Graemes dar. 1868 veröffentlichte er seine zweite Sammlung, *Tragic Dramas from History*, in der er Sagen- und Greuelstoffe aus England und Frankreich dramatisierte.

Teuton und Franzos schildert; der erste Teil, der Bonaparte im eroberten Preussen darstellt, ist ein formloses Gebilde, in das episch eingebaut die ganze Zukunft hereinschillert. Es folgt ein Drama über «Napoleon Fallen», in dem Bonaparte indirekt den Fall Roms, die Errichtung der Französischen Republik und die Belagerung von Paris erfährt. Der dritte Teil der langatmigen Produktion schildert «The Teuton against Paris», eine Reihe von Staatsszenen aus dem Jahre 1871. Dieses epische Geschehen ist in eine pseudoklassische Form gezwängt und mit bombastischen Vor- und Nachspielen und Chören versehen, die es in einen kosmischen Rahmen, den Rhythmus in der Weltgeschichte, heben. Als Ganzes wie im Einzelnen ist diese Trilogie eine ärgerliche Erscheinung und vermag uns nur als Vorläufer zu Swinburnes und Hardys Trilogien zu interessieren.

Die übrigen Chroniken um *Bothwell* sind Lebensgeschichten. Kingsley folgte in *The Saint's Tragedy* (1872) den Lebensetappen der Elisabeth von Thüringen, ihrer Heirat und Ehe, ihrer sozialen und religiösen Tätigkeit, ihrer Verstossung und Krankheit, ihrem Elend und Tod. — Der Glasgower Professor Nichol beginnt seinen *Hannibal* (1873) bereits mit der Jugend des Helden. Wir begleiten ihn von Karthago nach Spanien, wo er zur Macht gelangt, und in sämtlichen italienischen Schlachten bis zu Hasdrubals Niederlage und Hannibals Racheschwur. Nichol übernahm die Struktur des *Tamburlaine*. Gelehrtheit, Sachkenntnis und Fleiss zeichnen dieses leblose Drama, wie die unmittelbar folgenden Chroniken Swinburnes und Tennysons aus. — Auch der jüngere De Vere folgte dieser Tendenz. Sein *Alexander the Great* (1874) stellt nach Nichols Art den Feldzug des Eroberers in Asien dar, von der Landung seiner Flotte in Sestos bis zu seinem Tod in Babylon. Anlässlich des Zuges nach Indien werden auch koloniale Probleme aufgerollt. Jede Episode aus Alexanders Leben wird, wenn nicht dargestellt, so doch besprochen; denn diese Gespräche sind ebenso wenig dramatisch wie die des *Bothwell;* überdies fehlt ihnen der sprachliche Reiz des grossen Dichters. — Auch sein *St. Thomas of Canterbury* (1876) — in demselben Jahr entstanden, in dem Tennyson seinen *Becket* konzipierte — stellt einen linearen Lebensgang dar: die Ernennung Beckets zum Erzbischof, seine Einsegnung, die

Episoden seines Zwistes mit König Heinrich, sein Exil in Frankreich, die Versöhnung, Rückkehr und Ermordung[1]).

Es ist nicht möglich, eine durchgehende Entwicklung der epischen Struktur in der viktorianischen Chronik festzustellen, wie sie die elisabethanische Historie durchmachte. Allgemein lässt sich sagen, dass die Dramen der dreissiger Jahre — etwa *Artevelde* und *Strafford* — strenger in der Linienführung sind, dass sich in der Mitte des Jahrhunderts die Tendenz zeigte, die lockere Form des Zeitgemäldes, wie es *Mary Tudor*, *The Queen-Mother* und *Queen Mary* vertreten, vorzuziehen, während sich das letzte Jahrzehnt wieder der geradlinigen Lebensbeschreibung zuwandte. Die Eigenart der viktorianischen Chronik liegt in der kunstvollen Vermischung der drei Typen, die das elisabethanische Drama entwickelt hatte — Zeitbild, Lebensgang und Trauerspiel. Im einzelnen Drama tritt bloss eine mehr oder weniger deutliche Neigung, einer dieser Arten zu folgen, hervor. Auch in den Fällen, wo eine Anlehnung an die vor- oder frühshakespearesche Chronik zu bemerken ist, bleibt das viktorianische Drama noch weit von den epischen Freiheiten und der Lockerheit des Vorbildes entfernt.

### *4. Gestaltung der Szene*

Wir hatten als ein Charakteristikum des historischen Dramas der Romantik hervorgehoben, dass es die direkte Darstellung des geschichtlichen Prozesses, vor allem also Staats-, Volks- und Schlachtszenen, verschmähte und dort, wo solche Szenen nicht zu umgehen waren, aus Interesse an einer einzelnen Figur auf Bühnenwirkung verzichtete.

Dieser Stilart folgte Browning in seinem *Strafford*. Er unterliess die Darstellung des eigentlichen politischen Hintergrundes und umging in Straffords Leben drei Situationen, die glänzende Bühnenmöglichkeiten geboten hätten: statt der Szene, in der Strafford

[1]) E. Gosse schloss sich in seinem *King Eric* (1876), wenigstens formal, dieser Gruppe von Dramatikern an: das Drama beginnt mit Erics Ermordung des Grimur; es folgt die Wallfahrt des Königs und seiner Gattin Botild nach Jerusalem, ihr Aufenthalt in Byzanz und die Ermordung Erics durch Grimurs Rächer. — Als Ausläufer dieser Art des epischen Dramas, die bis weit in das neue Jahrhundert hineinreichen, seien Davidsons Frühwerk *Bruce* (1886), Sollys Trilogie *Herod* (1896) und Osmastons *Cromwell* (1906) genannt.

seine Gegner vor dem Parlament entlarven wollte, gibt er eine Studie des durch seinen Misserfolg vernichteten Staatsmannes; anstatt eine Gerichtsverhandlung zu geben, verlegt er den Schauplatz ausserhalb des Saals, wo der Eindruck des Urteils auf Strafford wiedergegeben wird; den Schluss bildet nicht die Hinrichtung, sondern wie in *The Cenci* eine Kerkerszene, in der Strafford ein letztes Mal mit dem König und Pym zusammentrifft. Es gelangen nicht die Ereignisse selbst, sondern ihre Wirkungen auf den Helden zur Darstellung — eine Technik, die auch die Romantiker angewendet hatten.

Swinburnes Szenengestaltung erklärt sich aus anderen Gründen. Sein Motto lautete:

> « When I write plays it is with a view to their being acted at the Globe, the Red Bull, or the Black Friars. »

Diese Auffassung erklärt zunächst die Kahlheit seiner Inszenierung. Er übersah, ungleich Browning, die Möglichkeiten der modernen Bühne und verzichtete auf eine äusserliche, sinnfällige Gestaltung. Am augenscheinlichsten ist der Unterschied zwischen seinen Szenen und denen der Elisabethaner im Vergleich seiner Bartholomäusnacht mit derjenigen Marlowes. Wo der alte Dramatiker den blutrünstigen Guise seine Opfer in einer Folge von Szenen, die oft nur wenige Verse umfassen, auf verschiedene Weise umbringen lässt, wechselt Swinburne den Schauplatz und den Blickpunkt in jeder der neun Szenen: der König versucht, einen Hugenottenfreund bei sich zu behalten; Denise flieht aus Yolandes Bewachung; Katharina erlebt mit Tavannes die letzten Minuten vor dem Blutbad; Colignys letzte Augenbicke, wobei er nicht, wie bei Marlowe ermordet und aus dem Fenster geworfen wird, sondern seine Mörder nahen hört; Hofdamen verfolgen das Morden; einige Hugenottenführer werden umgebracht; der erhitzte König beteiligt sich an der Verfolgung, und schliesslich verscheidet Denise in seinen Armen. Also schon in seinem Frühwerk war Swinburne um eine sorgfältige, kunstvolle Inszenierung[1]) besorgt, welche die Möglichkeiten der indirekten Darstellung voll ausnützt. Ähnliches

[1]) Inszenierung fassen wir hier als den allgemeinen Rahmen eines Auftrittes, nicht als die innere Füllung, auf die wir sogleich eingehen werden, auf.

liesse sich über die Ballszene und die Kronsitzung in *Chastelard* oder die feine, indirekte Schilderung von Chastelards und später von Marias Tod sagen. Im ganzen *Bothwell* finden sich nur zwei Gerichtsszenen. Ebenso konsequent umging Swinburne Szenen, die melodramatische Spannungsmomente enthalten: die Flucht aus Lochleven, die stets im Mittelpunkt der Melodramen über Maria gestanden hatte, schildert er indirekt wie die Flucht aus Edinburg. Nur bei Darnleys Tod gestattete er sich eine gruselige, vor allem lyrisch ausgenützte Folge von fünf direkten Szenen, der aber das typisch elisabethanische Schlussglied, der Mord selbst, fehlt.

Es ist bezeichnend für die Müdigkeit Swinburnes, dass in *Mary Stuart* die direkte Darstellungsweise überhand nimmt: in II 3 richten die verurteilten Verschwörer Abschiedsworte an das Volk; der ungebrochene dritte Akt stellt das ganze Verhör der Königin dar; IV 1 bringt Elisabeths Kronrat. Swinburnes einzigartige Fähigkeit, das Geschehen durch den raschen Wechsel des Blickpunktes zu brechen und zu variieren — wiederum ein sehr äusserliches Verfahren —, war hier erschöpft.

Wenn wir die innere Ausgestaltung der einzelnen Szenen ins Auge fassen, so offenbart sich seine Schwäche als Dramatiker — eine Schwäche, die man auch in den Dramen der beiden De Vere und in weit geringerem Masse bei Tennyson bemerken kann: während die Elisabethaner die Ausschnitte aus dem historischen Geschehen nach ihrem Gehalt an Spannung und Bewegung auswählten und darin ein Geschehen entwickelten, sind Swinburnes Szenen bewegungs- und spannungslose, tote Bilder. Der Sinn für eine dramatische Situation fehlte ihm, nicht aber Browning oder Tennyson und manchem der kleineren Dramatiker. Sein Fehlen war mitverantwortlich für die übermässige Länge gewisser Historien; denn es machte eine möglichst lückenlose Darstellung notwendig.

In der Folge betrachten wir die drei Arten von Szenen, welche die viktorianischen Dramatiker vor allem von den elisabethanischen Chroniken übernahmen: Schlacht-, Volks- und Staatsszene. Die beiden Schlachten in Taylors *Artevelde* sind in der von den frühen Dramatikern gepflegten raschen Folge von einem halben Dutzend Kampfausschnitten dargestellt. Diese Technik unterscheidet sich

nicht von den milieulosen Schlachten etwa in Keats' *Stephen*, Byrons *Deformed Transformed* oder in Shakespeares Historien. Von der entsprechenden Szenenfolge in Darleys *Ethelstan* sprachen wir bereits. In Taylors *Edwin the Fair* findet sie sich wie in De Veres *Mary Tudor* und *Alexander*, während Horne, auch hierin eher romantisch orientiert, sich mit den Vorbereitungen zur Schlacht, dem imposanten Zusammentreffen Gregors und Heinrichs und der elisabethanischen Sterbeszene begnügte, die eigentliche Schlacht aber im Hintergrund liess. Dieselbe Art liegt den drei Szenen von Swinburnes Schlacht von Carberry zugrunde, obwohl er hier nur den Eindruck des Geschehens auf das Königspaar schildert und sich auf wenige Probleme wie Zweikampf und Flucht Bothwells beschränkt. Auf ähnliche, halb indirekt geschilderte Weise vollzieht sich in vier Szenen[1]) die Schlacht von Langside. Ebenfalls in vier Auftritten stellt Tennyson den Aufstand Wyatts dar, wovon zwei Wyatts Entschluss und Ankunft in London direkt, und zwei weitere von Marias Blickpunkt aus den Kampf indirekt schildern. In *Harold* vereinigt er verschiedene Phasen der Schlacht von Hastings in eine lange, eindrucksvolle Szene: Prophezeiung des Ausgangs durch einen Mönch, das Ausbleiben der Verstärkung, der Abschied von den Frauen, der aus *Richard III* übernommene Schlaf und Traum Harolds und die indirekte, bereits erwähnte Schilderung des Kampfes. Mit Ausnahme dieses letzten, originellen Teiles liegen wieder elisabethanische Elemente zugrunde, und wiederum sind direkt und indirekt schildernde Teile geschickt ausbalanciert. — Auch Hardy diente noch, wie wir später sehen werden, die elisabethanische Szenenkette als Vorbild zur Darstellung von Schlachten.

Shakespeare hatte die Volksszene im historischen Drama in erster Linie dazu benutzt, grobe Komik einzuschalten oder die Beeinflussbarkeit der Menge durch einen Redner darzustellen. Seit Shelleys *Charles I* beginnen sich aus der Masse nicht mehr alberne Figuren, sondern Typen abzusondern, die für sich allein denken, deren Meinung ebenso wichtig ist wie die der Hauptspieler. Ihre Reden bewegen sich im Rahmen des ideellen Dramas; Komik und

[1]) V 8—11.

Albernheit verschwinden aus der Volksszene. Noch Blake und Southey hatten in ihren Historien, wie Byron in seinen Dramen, das Volk, wenn auch als Mitspieler, so doch formal als Publikum und Material, als Hintergrund ungestaltet gelassen. Shelleys Volksszene jedoch gibt die Grundstimmung des ganzen Fragments an. Kaum über Southey hinaus reicht die Gestaltung der Volksszenen in *Artevelde* — immer noch ist es das Material führender Männer oder imposanter Hintergrund, obwohl es geistiger Mitspieler ist.

Erst Browning hat die von Shelley angebahnte Entwicklung weitergeführt: aus den Reihen der Puritaner greift er einen Mann, nicht den Führer, sondern Pym, heraus und macht ihn zu einem Hauptspieler — er vertritt den Willen des englischen Volkes, wie eindrücklich aus III 3 hervorgeht, wo der vernichtete Strafford vor ihm und der Menge kniet. In vier langen Szenen von zwölf insgesamt zeichnet Browning die Stimmung des puritanischen Volkes; es ist organisch in den Verlauf des Dramas eingegliedert. Diese feste Verknüpfung der Menge mit einer Hauptgestalt unterscheidet es von analogen Szenen des *Julius Caesar*, in denen Brutus ja nicht als eigentlicher Exponent des Volkswillens handelt.

Seiner ganzen Art entsprechend hielt sich Tennyson wie Taylor an die ältere Form der Volksszene: der erste Auftritt von *Queen Mary* ist eine Expositionsszene, in der allerdings wie auch später[1]) die politische Stimmung wiedergegeben wird: Katholikenhass und Treue zur Königin; Gerüchte werden herumgeboten, und wie bei Shakespeare fehlt auch grobe Komik in Prosa nicht. Das Volk greift nie in die Handlung ein; diese machen wie im elisabethanischen Drama ausschliesslich Staatsmänner unter sich aus. In einigen Staatsszenen ist das Volk wirkungsvoller Hintergrund; die Bürger sind Statisten. Dem Inhalt entsprechend spielt das Volk in *Harold* und *Becket* keine Rolle.

In Shelleys und Brownings Gefolge geht Swinburne in seiner Trilogie, wo er schon in *Chastelard*, indirekt und direkt, das Volk, das unter dem Einfluss eines Priesters gegen Marias Sittenlosigkeit protestiert, als ernsten politischen Faktor einführt. Bedeutend mehr und eindrucksvoller kommt das Volk in *Bothwell* zur Sprache.

[1]) I 3 und II 2.
[2]) IV 6.

Hier geben unter dem Einfluss von Knoxens Reden die Bürger bereits im ersten Akt ihren religiösen, patriotischen und sittlichen Bedenken erregten Ausdruck, und sie machen auch später ihre Gegenwart in den Kulissen bemerkbar. Daneben dienen Bürgergespräche nach traditioneller Weise dazu, den Verlauf der Handlung, eine wenig interessante Zwischenphase indirekt in Gesprächsform wiederzugeben. Die bekannte Riesenrede des John Knox gegen die verhasste Königin gibt mit dramatischer Unmittelbarkeit etwas vom schottischen Volkscharakter wieder: seinen religiösen und moralischen Fanatismus, seinen unversöhnlichen Hass gegen die andersgläubige Fremde. Diese Identifizierung von Knox mit dem schottischen Volk, dessen Sprecher und Verkörperung er ist, gemahnt an Brownings Pym. Auch er ist ein Hauptspieler und wie dieser Gegenspieler der Zentralgestalt. Allerdings ist er nicht so glücklich wie dieser mit dem Hauptmotiv verknüpft; er wirkt als Aussenstehender, als epische Gestalt.

Schlacht- und Volksszenen kommen nicht in jeder Chronik vor, wohl aber Staatsszenen, d. h. Szenen, in denen ein bedeutendes politisches, unkriegerisches Geschehen, von Staatsmännern getragen, vor unsern Augen dargestellt wird. Sie geben der Chronik des 19. Jahrhunderts das Gepräge. Shelley hatte in seinem Fragment eine ungemein inhaltsreiche Szene dieser Art geschaffen. Zu ihren bedeutendsten Vertretern zählen diejenigen Darleys, wo er Becket und Heinrich II. aufeinanderstossen lässt. Sie besitzen mehr leidenschaftliche Spannung, wenn auch eine weniger feine Gliederung als Tennysons entsprechende Szenen. Er stellt die beiden Feinde nicht nur einmal wie der mässige Tennyson, sondern in vier mächtigen Auftritten einander gegenüber. Der Laureatus konnte sich später an Darleys Staatsszene von Clarendon anlehnen. Diese Auftritte werden nur noch übertroffen von denjenigen Hornes in *Gregory VII:* die Konklave, in welcher der Papst Heinrich IV. exkommuniziert, der Kniefall des Kaisers vor seinem geistlichen Gegner sowie die Begegnung der beiden Feinde während der Schlacht sind schlechthin imponierend in ihrer Wucht und grosszügigen Ausführung[1]).

[1]) Taylor, De Vere und vor allem Talfourd in der Erweckungsszene der Johanna von Spanien stehen ihm an szenischer Aufmachung wenig nach.

Tennyson kam, wie in den beiden andern Szenenarten, dem elisabethanischen Vorbild am nächsten. Seine Historien verdienen in der Tat auch heute noch das Kompliment, das Sir Richard Jebb ihnen machte, als er *Queen Mary* die einzige, der Nachfolge von *Henry VIII* würdige Chronik nannte. Die Beratung der Königin über ihre Heirat mit Philipp[1]), der Streit zwischen Pole und Gardiner[2]), Cranmers Wiederrufung in St. Mary's Church[3]) sind Szenen voller Spannung, Grösse des Geschehens und Wärme der Charakterisierung. Manche Szenen aus dem Zwist Beckets mit Heinrich, wie z. B. die imposante, fein gegliederte Massenszene zu Northampton, wo sich Becket dem König zum erstenmal widersetzt[4]), und die effektvolle Mordszene in der Kathedrale lassen sich ihnen zur Seite stellen. Tennyson ist ein bedeutender Inszenierungskünstler. Seine Stärke liegt dort, wo Swinburne versagte. Diese geschickte Szenengestaltung darf jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass sie kunstvolle Nachahmung und gelegentlich auch Verfeinerung der elisabethanischen Inszenierungsweise ist.

### *5. Der Machtmensch*

So rasch und grundsätzlich wie die Form veränderte sich auch die Hauptgestalt im viktorianischen historischen Drama. Wohl finden sich in den ersten Historien der neuen Epoche noch Helden, die unverkennbare Ähnlichkeit mit ihren romantischen Vorgängern besitzen, wie sich auch in der Form dieser Dramen romantische Elemente erhielten. In den grossen Zügen jedoch zeigt sich das Interesse einer neuen Epoche.

Taylors Artevelde und Brownings Pym sind Auflehner. An ihnen wollen wir zunächst den Unterschied von ihren romantischen Brüdern darlegen. Wohl ist Arteveldes Wahlspruch:

> « With the poor
> I make my treaty, and the heart of man
> Sets a broad seal of its allegiance there
> And ratifies the compact[5]). »

[1]) I 5. [2]) III 4. [3]) IV 3.
[4]) I 3. [5]) 2 V 1, S. 342.

Dies ist seine theoretische, romantische Auffassung. Er kämpft aber nicht gegen soziale Bedrücker, sondern für die politische Unabhängigkeit seines Städtebundes gegen Burgund. Das soziale Motiv, das vor einem Jahrzehnt noch im Vordergrund eines Charakters gestanden hätte, tritt hinter einem neuen Interesse zurück: an ihm studierte Taylor in erster Linie die Natur eines Führers, und oft kreisen seine Gedanken bereits im Fahrwasser Carlyles um den Begriff des Helden. Artevelde steigt aus dem Unbekannten empor. Seine erste Tat als Machthaber ist, dass er sich vom Volk die absolute Gewalt über Leben und Tod von Pazifisten geben lässt. Zäh und rücksichtslos überwindet er die zahlreichen Widerstände; hart verfährt er gegen Gegner und die Undisziplin seiner Freunde, und doch hemmt er den Taumel der Menge. Sein Benehmen ist ruhig, beherrscht und vornehm. Artevelde ist der erste Vertreter einer ganzen Reihe von Gestalten, die, meist ohne direkte Beeinflussung durch Carlyle, den Geist seines Zeitalters verkörpern.

Es ist bezeichnend für die neue Personenwertung, dass Browning eine der Gestalten, die noch Shelley im Gegenspiel, den Tyrannen und Bedrückern, hatte wirken lassen, nämlich Strafford, zur Zentralgestalt seines Dramas machte und Pym, der dort zum eigentlichen Spiel zählte, etwas in den Hintergrund schob. Strafford ist ebenso schwer wie Landors Gestalten einer bestimmten Klasse von Charakteren zuzuweisen. Er vertritt natürlich den Standpunkt der Macht; er verkörpert in der idealisierenden Art Brownings den letzten Herrendiener; denn seine unerschütterliche Freundschaft mit Karl I. ist ebenso unerklärlich wie der Verzicht Karls von Sardinien auf die Krone, wie wir an anderer Stelle hervorhoben. Er steht eher für jene letzte Generation treuer Diener und Freunde des absoluten Staatsprinzips als für die eines bestimmten Königs. Sein tragisches Ende spiegelt dasjenige des Zeitalters der absoluten Monarchie. Die Menschlichkeit, mit der Browning sein Unterliegen ausstattet, ist ein seltener Zug in den Machtmenschen des viktorianischen Dramas. Auch die unhistorische Freundschaft mit Pym erklärt sich aus dem historischen Kräftespiel, das in Brownings Gestalten zum Ausdruck kommt. Pym ist der Revolutionär; aber auch er trägt neue Züge: am Anfang nimmt er

seinen früheren Freund gegen die übrigen Puritaner in Schutz. Als Strafford aber königstreu bleibt, verschwindet er immer mehr in der allgemeinen Meinung; als ihr Wortführer erhebt er die Anklage gegen ihn, bleibt gegen die weichen Bitten seiner Parteigänger hart und vernichtet ihn. Sein Wille als Individuum geht völlig in der allgemeien Formel unter:

«If England shall declare such will to me[1]).»

Dieser unbeugsamen Gestalt steht Karl I. gegenüber. Aus dem Tyrannen ist ein schwacher Mensch geworden, dessen Handeln wir mit Mitleid verfolgen. Er ist der Spielball seiner Minister und einer kalten Gattin. Bald folgt er den Weisungen seines Freundes Strafford, bald lässt er sich in dessen Abwesenheit wieder umstimmen, und dem starken Pym kann er erst recht nicht widerstehen. Sein Reuegang zu dem eingekerkerten Freund und sein Zusammenbruch, sein Schwanken und seine Schwäche symbolisieren eher den absterbenden Absolutismus, als dass sie Ausdruck einer selbständigen Persönlichkeit sind.

Auflehner und Tyrann stehen in diesem Stück nicht mehr, wie im romantischen Drama, im Vordergrund, und Strafford geht für den Vertreter der absoluten Macht in den Tod und verflucht den Aufrührer. Browning hat diese drei Gestalten als erster aus der romantischen Alternative gut-bös heraus in eine objektive, historische Problemstellung gerückt und Tyrann und Auflehner in den Kreis seiner Sympathie gezogen, indem er ihren Kampf im Konflikt eines dritten, edlen Menschen darstellte.

Das Interesse am Protest des Individuums gegen die ungerechte Weltordnung macht demjenigen am Aufeinanderprallen politischer Kräfte Platz; der persönlich-ideale Konflikt tritt hinter den historischen zurück. Der romantische Held hatte sich gegen die Fesseln von Staat, Gesetz und Kirche aufgelehnt und war tragisch unterlegen. Die Viktorianer begnügten sich damit, grosse selbständige Individuen darzustellen, Gestalten, die ihre Unabhängigkeit erkämpfen und zu ihrer innersten Überzeugung stehen. Ihr Kampf gilt nicht mehr Systemen oder dem Weltall für ihre unbedingte seelische Freiheit; ihr Ziel besteht in der rein dies-

[1]) V 2.

seitigen Verwirklichung ihrer einmal gefassten Idee in der Tat. Diesseitigkeit ist das hervorstechendste Merkmal der viktorianischen Helden. Ihr Feind ist nicht mehr wie bei Byrons Faliero das Fatum, sondern eine bestimmte historische Kraft, eine andere starke Person, und es handelt sich für den Helden darum, ihr vor aller Welt seinen eigenen Willen aufzuzwingen — nicht mehr durch heimliche Verschwörungen, sondern durch offene Machtentfaltung und Charakterstärke. Dies ist das Wesen des viktorianischen Helden als Machtmensch.

Schon Arteveldes Kampf hatte der Verwirklichung einer klaren politischen Idee gegolten. Schon er hatte seine Tat rücksichtslos durchgesetzt; er war kein Schwärmer mehr. Auch in den langen, nach romantischem Muster eingefügten, reflektierenden Stellen erweist er sich als ein durchaus praktisch denkender Mensch. Der kosmopolitisch-masslose Zug des romantischen Helden war in ihm einer durchaus englisch-aristokratischen Anschauung gewichen.

Horne entwickelte diesen Typ weiter: sein Cosmo de' Medici besitzt bereits nichts mehr von den bösen italienischen Herzögen der Dramen des 17. Jahrhunderts und der Romantik. Wohl aber teilt er mit ihnen einen Fehler in der Charakterzeichnung, der sich in Gregor VII. noch verstärkt. In seinem «Essay on Tragic Influence» griff Horne die zeitgenössische «rage for vulgar realities», offenbar mit einem Blick auf die Bühne, an und charakterisierte, in Anlehnung an Shelley, seine Kunstauffassung wie folgt:

> « We should not make the thing real, but a vivid illusion embodying only the higher qualities of the realities[1]). »

In den Konsequenzen, die er hieraus für die Personenzeichnung zog, steht er in der Tradition Shelleys: er schafft monumentale Gestalten, die allzu sehr in abstrakte, philosophische Hintergründe verfliessen und Typen werden: in den feindlichen Brüdern Garcia und Giovanni bekämpfen sich z. B. Naturschwärmer und Wissenschafter. Auch in dem Ansturm gegen «the long list of forbidden things» stellt er sich in die Tradition der Romantik, gestaltet in Cosmo einen Brudermord und lässt den Vater den schuldigen

[1]) S. XVII.

Sohn eigenhändig hinrichten. Er schaffte damit, was Kühnheit des Themas betrifft, ein Pendant zu *The Cenci*. — Hornes Herzog Cosimo ist ein kluger Staatsmann, der um die Unabhängigkeit von Florenz besorgt ist. Vor allem aber ist er Mäzen und hat eine stattliche Zahl von Künstlern um sich versammelt. Wie wir bereits erwähnten, wirkt sich dieser Zug auch in der Struktur aus. Letztlich ist er in die spätelisabethanische Tragödie seiner Familie verwickelt und folgt verwirrt und gebrochen seiner Gattin und seinen Söhnen ins Grab. Dieser romantische Zug findet in Arteveldes ebenfalls unhistorischem Privatleben ein Pendant.

Eine seltsame Mischung von Carlyles Heldentypus, den er etwa in Luther schildert, und dem elisabethanischen Machtmenschen gibt Horne in seinem Gregor VII.: als einsamer Emporkömmling von ungeheurer Willenskraft und unerbittlicher Feind Heinrichs IV. ist er ein starker Kämpfer. Von Carlyles Auffassung aber unterscheidet ihn seine ruchlose Gewaltanwendung: er macht sich keine Skrupeln daraus, seinen Vorgänger und seinen Widersacher Bouillon zu ermorden und vom Konklave mit Waffengewalt seine Wahl zum Papst zu erzwingen. Ebenfalls ein Machtmensch ist sein Gegner, nicht der schwächliche Kaiser, sondern der hitzköpfige Herzog Bouillon, ein unabhängiger Krieger, eine plastische, doch weniger grossartige Gestalt.

In dieselbe Familie gehören die fast gleichzeitig geschaffenen Gestalten Darleys. Auch in ihnen pulst noch die gewaltige Leidenschaft der Romantik. Sein Becket hat manche Züge des Kirchenfürsten aus Jerrolds Stück. Am Anfang tritt er uns als kraftvolles Weltkind entgegen; er ist ein ehrgeiziger Streber wie Hornes Gregor, dem er in mehr als einer Beziehung gleicht. Mit aller Kraft kämpft er für die Unabhängigkeit der Kirche und benützt äusserste Demut und trotzigen Stolz zu diesem Zweck; den Bann handhabt er wie ein Krieger sein Schwert. Seine Kampfeslust verwickelt ihn in einen gigantischen Zwist mit dem charakterverwandten Heinrich II., einem starrnackigen Hitzkopf. In dieselbe Gruppe gehört auch Königin Eleanor, eine ins Groteske gesteigerte Furie wie Shakespeares Königin Margaret.

Dasselbe Kraftgefühl verkörpert auch Taylors Dunstan, der unerbittliche Feind König Edwins des Schönen. Seine Unversöhn-

lichkeit geht sogar so weit, dass er den König im Kampf gegen die Dänen unterliegen lässt; den höchsten Augenblick erlebt er, wie er im Tower den Bischöfen sitzend Befehle erteilen kann.

Tennysons Becket weist bedeutend feinere Nuancen auf als diese leidenschaftlichen Vorgänger. War bei diesen die Anlehnung an elisabethanische Modelle allzu deutlich spürbar, so hat man bei ihm viel eher den Eindruck, einem originellen Charakter gegenüberzustehen. Becket vertritt am reinsten ein neues, auch beim Publikum beliebtes Heldenideal. Wie alle Machtmenschen ist er durchaus diesseitig orientiert; schon im Prolog lässt ihn Tennyson erkennen, dass er «eines Soldaten, keines Geistlichen Arm»[1]) besitze.

Wenn Carlyle Aufrichtigkeit und Furchtlosigkeit an Luther hervorhebt, so treten diese Eigenschaften auch an Becket recht augenscheinlich hervor. Seine Darlegung vor weltlichen und geistlichen Würdenträgern zu Clarendon erinnert an das Auftreten Luthers in Worms. Auch er nimmt in seiner Unabhängigkeit den späteren Protestanten vorweg:

«If Rome be feeble, then should I be firm[2]).»

Und Charakterfestigkeit verlässt ihn nie, obwohl auch ihr nicht die menschliche Grenze in einer vorübergehenden Schwäche fehlt. Er ist ein kraftvoller Selbsthelfer, und als seine Mörder ihn bedrängen, fährt er erst tüchtig unter sie, bevor er sich geschlagen gibt. Fitzurse gegenüber grollt er bei der Befreiung seines Schützlings Rosamund:

«One downward plunge of this paw would rend away
Eyesight and manhood, life itself, from thee.
Go, lest I blast thee with anathema...»[3])

Auch solche Derbheit wusste Carlyle am Helden als Priester zu rühmen. Wie seine literarischen Vorgänger handhabt Tennysons Becket den Bann sehr freigebig. Diese praktische Rechtschaffenheit und bedingungslose, eher protestantische Religiösität, die jene elisabethanischen Motive wie Ehrgeiz und Ruchlosigkeit sorgfältig meidet, unterscheidet ihn von den Kirchenfürsten Hornes

[1]) S. 12. [2]) I 3, S. 54. [3]) IV 2, S. 160.

und Darleys und rückt Tennysons Becket in die Nähe der derben, doch tugendhaften englischen Helden wie Kingsleys Amyas Leigh. Wie dieser, Carlyles Luther oder Hornes Gregor macht er keinen Hehl aus seiner niederen Abstammung; auch er ist ein Emporkömmling durch eigene Kraft. Eine Vorstudie zu Becket war Cranmer in *Queen Mary*, und schon er war die plastische Gestalt dieses Dramas.

Dieselbe Rechtschaffenheit zeichnet auch den englischen Karl Moor, Tennysons Earl of Huntingdon, aus, der, vom bösen Tyrannen Prinz John geächtet, mit seinen Freunden in den Wald zieht und als einfacher Robin Hood sein menschenfreundliches Räuberleben führt und vor allem Geistliche und Richter schröpft. Auch er ist ein tatkräftiger Selbsthelfer, dem derbe Züge nicht fehlen; im übrigen eine recht schwach gezeichnete, deshalb auf der Bühne erfolgsarme Gestalt. Zwei Dinge lässt dieser Robin Hood klar erkennen: wie fern der Auflehner dem typischen Viktorianer stand und wie wenig dieser eine Gestalt, über welche die Geschichte nicht einen ausführlichen Bericht, sondern bloss einige wenige Anekdoten lieferte, beleben konnte.

Die Linie der unglücklichen Angelsachsenfürsten, die Darley zuerst in Ethelstan und Taylor in Edwin dem Schönen gezeichnet hatten, führte Tennyson in Harold weiter. Schon Darley hatte im Hauptteil seines Dramas den Sachsenkönig zwischen zwei Frauen, eine Rächerin und eine Schwester, gestellt, während Taylor seinen Edwin wegen eines Zwistes mit der Kirche gegen die eindringenden Dänen hatte untergehen lassen. Diese beiden Motive verknüpfte Tennyson in Harold. Kritiker haben sich verwundert, dass dieses Stück nie aufgeführt wurde. Die Erklärung liegt im Charakter des Helden. Es ist überhaupt schwer, von einem Charakter dieser unauffälligen, alltäglichen Gestalt zu sprechen. Da die Geschichte ausser dem falschen Schwur am Normannenhof keine menschlichen Konflikte in seinem Leben übermittelte, gab ihm Tennyson zwei Frauen zur Seite und konstruierte einen wenig originellen bürgerlichen Konflikt, der vom historischen Geschehen allzu unabhängig ist: die ehrgeizige Aldwyth heiratet er aus Staatsraison, während seine Liebe Edith gehört. Dieser Zug fand später im Rosamondmotiv des *Becket* eine bedeutend überzeugendere Gestaltung. Auch

im Zwist mit seinem Bruder Tostig nimmt Harold keine klaren Züge an. Scharfe Konturen erhält «The broad Earl» erst als Herrscher. Schon in der ersten Szene sticht er durch seine Kühnheit und Selbständigkeit von seiner abergläubischen Umgebung ab. Er verachtet und verspottet die Ahnungen des alten, frommen Königs sowie die Gerüchte von Wundern und verteidigt seine milde Regierungsweise gegen seinen harten Bruder. Als er den falschen Schwur, Wilhelm auf den englischen Thron zu verhelfen, getan hat, bricht er in helle Wut aus, und als ihn ein Mönch vor Hastings warnt und verflucht, muss der alte Gurth die zum Schlag erhobene Hand Harolds aufhalten. Derbheit und unproblematische Aufrichtigkeit, diesseitiges Bekenntnis zur Macht kennzeichnen ihn wie auch seinen Helfer, den nüchternen, greisen Normannenhasser und Erzbischof Stigand. Ihre Verachtung für den frömmelnden, schwachen König Eduard rückt auch sie in den Kreis der kraftvollen, lebensbejahenden, praktisch denkenden Machtmenschen der viktorianischen Chronik.

De Vere war Tennyson in der Auffassung seiner blutigen Maria vorangegangen. Um sie zu einer sympathischen Heldin zu machen, war einerseits eine Verringerung ihrer Verantwortung an den Bluttaten, andererseits ein Verweilen auf ihren menschlichen Leiden notwendig. Nur dadurch konnte die für die viktorianische Chronik immer noch massgebende poetische Gerechtigkeit hergestellt werden. Schrecken musste in Mitleid umgewandelt werden. Schon De Vere stellte deshalb das Verhältnis Marias zu Philipp von Spanien in den Mittelpunkt: als aufrichtige Liebhaberin und spätere unglückliche Gattin fällt sie in die stattliche Gruppe leidender Königinnen, wie Jane Grey und Anne Boleyn. In ihnen dringt der sentimentale Zug durch, der seit dem 18. Jahrhundert die englische Literatur nicht verlassen hat. Von einer Neuwertung können wir deshalb nicht sprechen; es handelt sich im Gegenteil um die Einordnung einer historischen Gestalt in eine vorliegende Form, in den Typ, den das moralische System vorschrieb, in den Vorstellungsbereich des Erlaubten. So zeichnet De Vere Maria anfänglich als stolze, selbstbewusste Prinzessin, die aber bald zur liebebedürftigen Frau wird. Philipp missbraucht ihre Liebe, mit der bereits Exeter gespielt hatte. Sie schützt den getreuen Pole

und stirbt zugleich mit ihm, völlig vernichtet und enttäuscht in dem Augenblick, als der letzte englische Besitz auf dem Festland fällt. Die politische Verantwortung nehmen ihr Philipp und die Bischöfe Gardiner und Bonner mit ihrer katholischen Blutherrschaft ab — ihnen ist sie völlig verfallen.

Da in Tennysons Maria Tudor das religiöse Moment vorherrscht, betrachten wir sie weiter unten. Aber auch sie gehört in diese Galerie absolutistischer Machtmenschen. Ihr Ziel ist, die ganze Welt ihrem Glauben zu unterwerfen.

Die Reihe der weltlichen Machthaber führte Swinburne in seiner allerdings von andern Elementen stark durchsetzten Katharina Medici weiter, von der La Noue sagt:

«...this very France of ours
Is as a cloth to wipe her feet upon,
Her bed and stool of lust; and hath put on
The naked patience of a beaten face
And sufferance of a whore[1]).»

Und auch in der absolutistischen Maria Stuart pulst noch das Kraftgefühl des unabhängigen Individuums, das einer ganzen Welt gegenüber sein eigenes Leben lebt. Auch Kriegslust ist ihr nicht fremd, wenn sie in die Schlacht zieht, und der angeerbte Stolz der absoluten Herrscherin verlässt sie selbst in ihrer Niederlage nicht:

«...yet though I lack might
Save of a woman friendless and in bonds,
My name and place yet lack not, nor the state
And holy magic that God clothes withal
The naked word of king and queen, and keeps
In his own shadow, hallowed in his hand,
Such heads unarmed as mine, that men may smite
But no man can dishallow[2]).»

Der männliche Hauptspieler der Trilogie, Bothwell, verkörpert dasselbe Streben nach weltlicher Macht. Er ist das Gegenstück zu den süsslichen, südlichen Liebhabern Marias: ein Kraftmensch, in

[1]) V 5.
[2]) IV 8, S. 195.

dem bald Ehrgeiz, Egoismus und Lieblosigkeit gegen die Königin die Oberhand gewinnen. Marias romantischen Gefühlen und Heldenverehrung setzt er bald kalte Nüchternheit gegenüber. Seine Brutalität und Taktlosigkeit unterscheiden ihn vom Typ des rechtschaffenen Machtmenschen, wie er in Tennysons Becket am reinsten verkörpert war, und teilen ihn eher der frühviktorianischen, auf den Elisabethanern fussenden Linie zu: Bolingbroke in *Richard II* ist sein literarischer Ahne.

Stärker, wenn auch nicht einseitig, wirkt sich der imperialistische Geist in den Erobererdramen am Anfang der siebziger Jahre aus: Buchanan versuchte, die etwas verschwommene Tragik der beiden Napoleons wiederzugeben. Nichols Hannibal und De Veres Alexander sind sachliche Studien der grössten Eroberer, denen aber jegliche individuellen Züge fehlen. Beide sind Sprecher, deren Persönlichkeit in einem allzu detaillierten, überreichen historischen Geschehen verloren geht. Als menschliche Elemente sind dem ersteren zu Beginn seine Familie, dem letzteren drei Freunde beigegeben.

Zu den Nachläufern dieses Typs gehören manche Gestalten aus den verspäteten Chroniken. Bridges' Nero, Davidsons Bruce, Fields Borgia und Hardys Bonaparte seien als die wichtigeren genannt. Diese Machtmenschen sind aber bereits nach neuen Gesichtspunkten gestaltet.

### *6. Das religiöse Element.*

Die Grosszahl der Machtmenschen, die wir soeben in ihren weltlichen Eigenschaften untersuchten, waren kirchliche Würdenträger. Es drängt sich daher die Frage auf: Welcher Art ist ihre religiöse Einstellung? Die Romantiker hatten diese Kategorie Menschen als Priester oder Päpste in das Gegenspiel aufgenommen und heftig bekämpft. Für sie existierte ausserhalb der katholischen Kirche kein Christentum. Protestanten traten in ihren historischen Dramen nicht auf, und dort wo sie, wie in Shelleys Fragment, dargestellt werden mussten, sind es keine Protestanten mehr, sondern Revolutionäre.

Die ersten viktorianischen Vertreter des geistlichen Machtmenschen entbehren ebenfalls noch einer klaren konfessionellen

Orientierung. Das christliche Element tritt bei ihnen hinter ihrer politischen Wirksamkeit als Kämpfer zurück. Milmans Angelo Caraffa war, wie später Father Holt in Thackerays *Henry Esmond*, eine Verkörperung des Jesuitentums. Er war als Bösewicht aufgefasst, ein Zug, der unter den Geistlichen des viktorianischen Dramas ganz in den Hintergrund tritt. Bei diesen fällt die Abwesenheit der christlichen Demut und Friedfertigkeit auf. Von Hornes Gregor bis zu Swinburnes Alexander Borgia handelt es sich um diesseitig eingestellte Machtmenschen, um Vertreter eines durchaus kämpferischen Christentums.

Horne wollte in der markanten Gestalt seines Mönches Hildebrand bestimmt nicht das weltliche Priestertum geisseln; er liess sich vielmehr von der Grösse dieses Papstes hinreissen, wie es Marlowe mit Tamerlan oder Shakespeare mit Richard III. ergangen war. Es ist der Geist der Heldenverehrung, der aus diesem Verhältnis spricht. Horne sieht in Gregor «a great man, if not a greater conqueror, in his way, than the Alexanders and Caesars». Die Verbindung des Kirchenfürsten mit den grössten Eroberern und Machtmenschen der Geschichte, die noch Byron mit Abscheu nannte, ist charakteristisch für die neue Zeit. Im Aufeinanderprallen von Papst und Kaiser, Erzbischof und König sahen beinahe alle viktorianischen Dramatiker die erhabensten Momente der Geschichte.

Aus diesem Gefühl heraus konnte der unbeherrschte Darley die barocken Auftritte in seinem *Becket* schaffen. Folgende Tirade gibt zugleich ein Bild seiner Abhängigkeit von der elisabethanischen Rhetorik:

*Becket.* Since prayer, plaint, rhetoric's mingled honey and gall
Cannot withhold them from the fathomless pit
Gaping beneath their steps—if they must follow
Satan's dark inspirations to such deeds,
Flagitious, dreadless, godless—which mute heaven
Permits, but weeps at—good men's mazement,
The angels' horror—

*Henry.* .. Wipe from thy blessed mouth
That surge of foam!

*Becket.* Since then, perverse! thou seem'st
Desperate on self and state destruction both,
What more than this can parting Becket say—
Thine and Hell's will be done! (Exit.)

*Henry.* The wolf's dog-mad [1])!

Von einem religiösen Erlebnis ist in diesem Wortschwall ebensowenig wie bei Horne oder in Taylors Dunstan zu spüren. Ihnen schliesst sich etwa Gurneys Cromwell an, ein Gideon, der sich als besessener Machtmensch aufspielt und neben dem verklärten Bild seines Widersachers Karl I. dunklere Züge trägt. Der unbedeutende Savonarola (1882) des späteren Laureatus Austin ist einer der letzten Gottesstreiter der viktorianischen Chronik.

Das religiöse Moment macht sich erst in den sechziger und siebziger Jahren deutlich bemerkbar. Zunächst führen die Dramatiker die romfeindliche Tendenz der Romantiker weiter. Doch ist der Angriffspunkt nicht mehr derselbe. Diese hatten den Katholizismus als Übel der Menschheit bekämpft, als stete Fessel des Individuums; jene geisseln eher historisch begrenzte Mißstände, widerlegen einzelne Punkte durch Vernunftsgründe und spielen ein protestantisches Ideal dagegen aus, das sich vom gesunden Menschenverstand des Individuums nährt.

Neben Landor, der ja während der ganzen viktorianischen Epoche das romantische antikatholische Feuer schürte, versetzte Browning in *The Return of the Druses* der Kirche Roms einen harten Schlag durch die Gestalt des abgefeimten Präfekten der Rhodeser, der dem jungen, gläubigen Ritter Loys die ganze Korruption seines Ordens enthüllt, und später in den aalglatten Reden des geriebenen Nuntius.

Nach De Veres Dramatisierung der düstern Regierung der blutigen Maria nahm der junge Swinburne im Hugenottenmord ein ähnliches Thema auf. Sein Interesse gilt jedoch, einige Ausfälle ausgenommen, nicht dem religiösen Konflikt. — Kingsley lässt die Markgräfin Elisabeth durch den Mönch Konrad schädlich beeinflussen; er verlässt sie, als sie ihr soziales Werk beginnt. Geistliche weisen ihr die Tür, und bei ihrem Tod erschlägt das Volk in sym-

[1]) IV 2, S. 280.

bolischer Handlung den Mönch. — Auch in Swinburnes Maria-Stuart-Trilogie stehen die religiösen Akzente erst an zweiter Stelle. Wohl lässt er den schottischen Luther, den schon Carlyle gerühmt hatte, gegen seine anrüchige Heldin wettern; doch verträgt sich der puritanische, fanatische Ton der Unduldsamkeit schlecht mit der Sympathie, mit der dieser katholische Hof gezeichnet ist. Immerhin ist Swinburnes John Knox einer der heldischen Priester, die am engsten Carlyles Bildnis folgten.

Interessant ist es, der Religiosität von Tennysons Helden nachzugehen. *Queen Mary* stellt die letzte Phase des Katholizismus in England dar. Seine Maria Tudor weist bedeutend religiösere und intolerantere Züge als diejenige De Veres auf. Schon bei ihrem ersten Auftreten sind eine abgöttische Liebe zu Philipp von Spanien und ein fanatischer Katholizismus ihre hervorstechenden Charakterzüge. Sie setzt ihre Heirat gegen die Meinung des Hofes durch. Ihre schwärmerische Seele zeigt sich am deutlichsten, als sie hofft, Mutter zu werden:

«The second Prince of Peace—
The great unborn defender of the Faith,
Who will avenge me of mine enemies—
He comes, and my star rises.
The stormy Wyatts and Northumberlands,
The proud ambitions of Elizabeth,
And all her fiercest partisans—are pale
Before my star!
The light of this new learning wanes and dies:
The ghosts of Luther and Zwinglius fade
Into the deathless hell which is their doom
Before my star!
His scepter shall go forth from Ind to Ind!
His sword shall hew the heretic peoples down!
His faith shall clothe the world that will be his,
Like universal air and sunshine! Open,
The everlasting gates! The King is here!—
My star, my son[1])!»

[1]) III 2.

Doch ihre Hoffnung auf diesen Sohn, den Welteroberer, wird betrogen. Sie setzt auch ihren Glaubenseifer über die Liebe zur Heimat:

> «If we could burn out heresy, my Lord Paget,
> We reck not tho' we lost this crown of England—
> Ay! tho' it were ten Englands[1])!»

Anderswo fühlt sie sich als Spanierin. Unerbittlich weist sie die Adligen ab, die für Cranmers Leben bitten, und sie ist sogar bereit, die Schwester ihrem Glauben zu opfern. In Cranmers Märtyrertod schuf Tennyson das umfangreiche, protestantische Gegengewicht zu ihr.

Sein sonst so farbloser Harold gewinnt gerade in seinem bereits erwähnten Priesterhass und den spitzen Argumenten gegen Wunder und Prophezeiungen scharfe Umrisse. Sein «Out, beast-monk! I ever hated monks»[2]) kennzeichnet die Schärfe seiner Stellungnahme, die das historische Thema eigentlich nicht verlangte und darum das Interesse der Viktorianer besonders deutlich hervortreten lässt. Auch in *The Foresters* liess sich Tennyson die Gelegenheit nicht entgehen, mit drei lüsternen, fetten Mönchen und einem geldsüchtigen Abt als Vertreter des geistlichen Standes einen derben Scherz zu treiben.

Den Höhepunkt dieser antikatholischen Welle stellen die Ausfälle in Swinburnes um dieselbe Zeit entstandenem *Duke of Gandia* und dem etwas späteren *Marino Faliero* dar. Die Unterhaltung, in welcher der Machtmensch und Papst Alexander Borgia in seinem Verhältnis zu Gott gezeichnet wird, ist Gotteslästerung und sei ihrer Kühnheit wegen zum Teil hier wiedergegeben:

> *Alex.* Deride not God,
> Lucrezia.
> *Lucr.* Father, dost thou fear him, then?
> *Alex.* I say not and I know not if I fear.
> *Franc.* Thou canst not. Father, were he terrible,
> How long wouldst thou live—thou, his mask on earth?

---

[1]) III 4.
[2]) V 1.

*Alex.* Boy, art thou all a child? What knew they more,
The men that loved and feared and died for God,
Than I and thou who know him not? We know
This life is ours, and sweet, if shame and fear
Make us not less than man: and less were they
Who crawled and writhed and cowered and called on God
To save them from him. Here I stand as he,
God, or God's very figure wrought in flesh,
More godlike than was Jesus. Dare I fear
Whipping and hanging? Thou, my cardinal,
Canst think not to be scourged and crucified—
Ha?

*Caes.* Nay: there lurks no God in me. And thou,
Father, dost thou fear?

*Alex.* I? Nought less than God.
But if we take him lightly on our lips
Too light his name will sound in all men's ears
Till earth and air, when man says God, respond
Laughter. Forbear him[1]).

Es ist bezeichnend für die subjektive Kunstauffassung der Romantiker, dass sie keinen Papst auf die Bühne stellten. Nur der unversöhnliche Landor brachte zu wiederholten Malen in *Giovanna* und den *Conversations* Päpste zum Sprechen. Erst sein Verehrer Swinburne folgte ihm darin; denn er wie seine Zeitgenossen waren imstande, die Gottlosigkeit und den Machttaumel der Borgia zu bewundern und nachzugestalten.

Nachdem wir die romfeindliche Strömung im viktorianischen Drama bis zu ihrem Höhepunkt verfolgt haben, wenden wir uns der positiven Seite des darin zum Wort kommenden Christentums zu. Die eindrücklichste protestantische Gestalt schuf Kingsley in seiner Elisabeth von Thüringen. Das soziale, in die Praxis umgesetzte Christentum, die Religion der Tat ist ihr persönlicher Glaube. Während ihr Gatte auf einem fruchtlosen Kreuzzug fällt, sagt sie sich vom Mönch Konrad los und stellt ihr Leben in den Dienst des leidenden Volkes; sie hungert mit den Armen, wäscht

[1]) I, S. 393.

Bettler und stirbt, von Verwandten und Geistlichen verstossen, einen elenden Tod. Bezeichnend für unsere Epoche sind ihre Selbständigkeit, Ausdauer und Tatkraft — sie ist eine praktisch denkende Protestantin, die einsam ihren Weg inmitten Andersdenkender geht, und nicht mehr die Katholikin des 13. Jahrhunderts.

Der andere Dramatiker, der seinen eigentlich katholischen Gestalten eine positiv protestantische Färbung gab, war Tennyson. Von Beckets im Grunde protestantischer Religiosität sprachen wir bereits. In seinen geistlichen Bedenken und vor allem in ihrer Beschwichtigung liegt eine an George Herbert gemahnende, unproblematische Naivität, die der Auffassung von De Veres St. Thomas polar entgegensteht. Dieses ist das einzige katholische Drama der viktorianischen Epoche, eigentlich eine kirchenhistorische Studie. Der Streit mit Heinrich II. ist nur eine Seite des Problems, weshalb De Vere von einer direkten Konfrontierung Beckets mit dem König Abstand nahm. Im Vordergrund steht das Verhältnis des Erzbischofs zur Kirche und zum Papst — der Selbsthelfer Darleys wird zu einem getreuen Sohn der Kirche Roms; er ist ein katholischer Märtyrer und verteidigt sich deshalb bei seiner Ermordung nicht.

Eine bedeutend religiöser gefärbte Vorstufe zu Tennysons Becket war sein Cranmer, der protestantische Märtyrer, der mutig für seinen Glauben einsteht, die Flucht verschmäht und in seiner Einsamkeit den Argumenten und Drohungen seiner Feinde erliegt. Dann aber gewinnt seine Charakterstärke wieder die Oberhand; er widerruft sein Zugeständnis und geht in den Feuertod. Auch im alten Stigand betonte Tennyson die vernünftige, diesseitige Einstellung: er glaubt nicht an Wunder wie der alte König Eduard, der in seinem Glauben noch Züge der Maria Tudor trägt. Ihm ist es wichtiger, dass ein tüchtiger König England regiert, als dass die normannischen Heiligen erzürnt sind, wenn er Harold Absolution erteilt. Der gesunde Menschenverstand ersetzt bei ihm wie bei Harold den Wunderglauben seiner katholischen Umgebung.

### *7. Neuromantische Züge*

Die reiche Galerie viktorianischer historischer Gestalten liess sich ohne Mühe unter wenigen, allgemeinen Gesichtspunkten über-

blicken. Alle hatten mehr oder minder deutlich den Geist von Carlyles Zeitalter vertreten. Ihrer Eigenart wegen mussten wir Brownings und Landors Gestalten besonders betrachten. Zu Charakteren, die aus ihrer viktorianischen Umgebung hinausstreben, gehören auch Swinburnes Geschöpfe — sie weisen auf die kommende literarische Epoche hin. Zu ihrer Erklärung ist ein Blick auf die Rolle der Sünde im historischen Drama aufschlussreich.

Schon die elisabethanische Chronik hatte die Darstellung des Gewaltsamen geliebt. Aber erst die Dramatiker unter Jakob I., Webster, Tourneur und Ford allen voran, hatten die Gestaltung des Verbrechens und der Sünde zur Blüte gebracht. Das moralische Element in der Kunst hatte im 18. Jahrhundert diese Motive unterdrückt. Erst die romantischen Dramatiker, die ja viele Züge dem Drama der früheren Stuartzeit entlehnten, hatten sich, allerdings mit starken Einschränkungen, mehr Freiheiten erlaubt. Doch reichte ihre Kühnheit bei weitem nicht an das freie Spiel, an den ästhetischen Immoralismus der späten Elisabethaner heran. Diesen romantischen Zug hatten vereinzelte Dramatiker des frühen Viktorianertums, vor allem Horne, weiter gepflegt. Vollen Einzug in der englischen historischen Dramatik aber hielt das Ungesetzliche erst wieder mit Swinburnes Erscheinen.

Schon seine erste Dramengestalt, Rosamond, die er noch in Cambridge schuf, ist in dieser Beziehung ungemein kühn und leitet eine lange Tradition im historischen Drama ein. In drei von den fünf statischen Szenen malt er mit präraffaelitischen Farben die heimliche Geliebte Heinrichs II.: lässig und geniesserisch spricht sie von sinnlicher Schönheit und Weltverachtung, stolz rühmt sie ihre eigene Vollkommenheit, den Genuss ihrer heissen Liebe und ihre Furchtlosigkeit. Ihr

« Wife, wife—I get no music out of wife... »[1])

steht in krassem Gegensatz zu ihren literarischen Schwestern. Vor allem Tennyson hatte dieselbe Gestalt durch ihre reizende Unschuld und den idyllischen Charakter des Motivs im engen Rahmen des vom viktorianischen Publikum Erlaubten zu halten versucht. Das passive Wählen von Swinburnes Rosamond zwischen Dolch und

[1]) I, S. 239.

Gift, ihre lässige Unentschlossenheit, ihr Liebeln mit dem Tod und ihr letztes, weiches Unterliegen gegenüber ihrer harten Rivalin vollenden dieses unkonventionelle Porträt.

Hatte es Rosamond schon nicht für nötig gefunden, ihre Stellung und ihre Lebensweise zu begründen, so gilt dies in vermehrtem Masse für Catharina Medici. Ihre einzige Rechtfertigung liegt in den folgenden Versen:

«...for time,
That is the patient ground of all men's seed
And ripens either corn alike, may bring
Deeds forth which shall as far outreach our act
As doth this common things...»

In ihr und ihrer Bluttat offenbart sich also das Geschick; ihm überlässt sie die Rechtfertigung ihrer Tat — dies aber bedeutet Determinismus. Das ethische Empfinden, aus dem heraus sämtliche romantischen und viktorianischen Helden gehandelt hatten, wird hier aufgehoben und macht einer rein ästhetischen Wertung Platz. Ansätze zu diesem Wandel in der Gestaltung der historischen Person bemerken wir bereits in Shelleys Graf Cenci, in Brownings und Landors Charakteren: auch diese Dramatiker verlegten den Schwerpunkt des Individuums ausserhalb ihrer Gestalten, die uns deshalb mehr von verschiedenen, unpersönlichen Kräften getrieben als selbst handelnd erschienen. Swinburnes drei historische Frauengestalten aber übertreffen an reiner Passivität und genüsserischem Sichgehenlassen ihre Vorgängerinnen bei weitem; sie folgen der Kraft, die sie bewegt, ohne Widerstand und ohne Frage — sie erfüllen ein Schicksal. Hier liegt ihre grosse dramatische Schwäche — und dieselbe Schwäche werden wir, nur ungleich überzeugender motiviert, in Hardys Bonaparte und im gesamten Drama der Neuromantik wiederfinden. Diese kurzen Hinweise mögen genügen, da wir im nächsten Teil ausführlich auf dieses Problem zurückzukommen haben.

Tennysons blutige Maria hatte aus religiösen Gründen Ähnliches getan wie Katharina Medici; als überzeugte Katholikin war sie aber eine durchaus dramatische Gestalt gewesen. Bei Swinburne fehlt gerade dieser persönliche Glauben. Ihre menschlichen

Umrisse verlieren sich; sie wirkt als ein unheimliches Phantom, mehr Fatum als Mensch, ein statisches Wesen, welches das Liebespaar Karl IX. und Denise trennt und den Hugenottenmord verursacht. Dumpfes, heisses Leben spricht aus ihren Worten, besonders dort, wo sie ein lähmendes Bangen ob der Tat beschleicht. Von Zeit zu Zeit verfällt sie dem Blutrausch:

«Too sharp to drink, too sharp,
Sweet Christ of mine; blood is not well to drink,
God put this cup some little off my mouth.
Yea, there it catches in mine eyes like smoke,
The smell of blood, it stings and makes one weep;
So, God be patient till I breathe again[1]).»

Karl IX. ist in seiner krankhaften Blutgier ihr Sohn. Er ist ganz ihrem Willen ausgeliefert. Sie treibt ihn, auf die Hugenotten zu schiessen und dadurch seine Geliebte zu töten. Er ist Katharinas Spielzeug; doch verleiht ihm die Liebe zu Denise und sein Zögern, der Mutter zu folgen, bedeutend menschlichere Züge: in ihm wird das gestaltlose Schemen Medici erst Mensch. In ihr gestaltet Swinburne mehr als die geschichtliche Katharina: sie vertritt ein zeitloses Element der Menschennatur, das oft, hier in einer der grössten Bluttaten der Weltgeschichte, unerklärlich und faszinierend durchbricht und Gestalt annimmt. Die Medicäerin ist als «impersonation» aufgefasst, nicht als Individuum, und tritt dadurch in die Reihe der romantischen historischen Gestalten.

Dieselben Züge finden wir in Maria Stuart. Auch bei ihr spielt Logik und Denken, die Motivierung ihres Tuns, keine Rolle, im Gegensatz etwa zu Beatrice Cenci. Schon Chastelard sagt von ihr:

«I know not: men must love you in life's spite;
For you will always kill them; man by man.
Your lips will bite them dead; yea, though you would,
You shall not spare one; all will die for you;
I cannot tell what love shall do with these,
But I for all my love shall have no might
To help you more...»[2])

[1]) V 3. [2]) V 2, S. 142.

Auch diese Verse entziehen den Hauptgestalten, der Königin und ihrem Liebhaber, die Verantwortung für ihr Tun. Sie wächst im Laufe der Chronik über eine bloss historische Gestalt hinaus zu einer schicksalhaften Kraft, zu einer Verkörperung des Weiblichen schlechthin, die vom Heldinnentyp des 19. Jahrhunderts ebensoweit entfernt ist wie Beatrice Cenci. In ihr bricht ein anderes vorchristliches Element durch, das die geschichtliche Entwicklung ebensowenig wie den Blutdurst der Katharina überwinden kann. Folgende Verse des Chastelard bieten den tiefsten Einblick in das zeitlose Wesen dieser Venus:

«For all Christ's work this Venus is not quelled,
But reddens at the mouth with blood of men,
Sucking between small teeth the sap o' the veins,
Dubbling with death her little tender lips—
A bitter beauty, poisonous-pearled mouth[1]).»

In ihr bricht das südliche Temperament durch; denn sie wurde am Hof Katharinas erzogen. Doch ihr Charakter entwickelt sich: mit Chastelard hatte sie überlegen und grausam gespielt; auch Darnley besass zu wenig Macht über sie. Bothwell aber liebt sie vorbehaltlos, ihm liefert sie sich völlig aus:

«...the more need
I purge me now and perfect my desire,
Which is to be no more your lover, no,
But even yourself, yea more than body and soul,
One and not twain, one utter life, one fire,
One will, one doom, one deed, one spirit, one God;
For we twain grown and molten each in each
Surely shall be as God is and no man[2]).»

Doch nie ist sie ein einheitliches Wesen. Stets folgt ihrer Stärke die Schwäche, ihrer Liebe die Scham, ihrem Entschluss das Zögern, ihrer Kriegslust die Furcht. Stets schwankt sie zwischen ihrer Eigengesetzlichkeit als freies Individuum und dem Willen der Welt. Neben ihrem Stolz zeichnet sie ein auf feinste äussere,

[1]) V 2, S. 128.
[2]) II 10, S. 355.

besonders gefühlsmässige Einflüsse reagierendes Nervensystem aus. Verträge, seien sie ziviler oder politischer Natur, besitzen wenig Wert für einen solchen Charakter: sie gibt Darnley ihre Hand, während sie Chastelard liebt, und lässt Bothwell ihren Gatten umbringen. Sie flieht aus Lochleven, nachdem sie sich kurz vorher ihrem Bruder Murray untergeordnet hatte.

Ebenso interessant und neu wie diese Deutung der Frau ist das Trio der Männer, über deren Leben sie einen schicksalhaften Einfluss gewinnt. Alle drei sind Liebhaber, doch sie unterscheiden sich nicht nur vom normalen Typ, wie etwa Tennysons Harold, sondern sie sind auch untereinander verschieden. Heinrich II. war ein unscharf gezeichneter, leidender Liebhaber gewesen. Karl IX. hatte bereits individuellere Züge gezeigt. Chastelard führt die Reihe der traditionellen Liebhaber weiter. Auch er geht, wie Rosamond, völlig in seiner Liebe auf, er leidet und stirbt für sie — eine passive Gestalt, ein galanter Franzose und ein Edelmann ohne Fehl im übrigen. Doch Swinburnes Deutung geht über den historischen Chastelard hinaus. Auf die schicksalshafte Note in seiner Liebe haben wir bereits hingewiesen. Sie erhebt seine Liebe zu etwas Unbedingtem; sein Fatalismus ist die Lösung des Problems «Maria Stuart und die Männer». Deshalb wehrt er sich auch nicht, als er verhaftet wird, und als ihn Maria in den Kerker gebracht hat, zerreisst er ihr Begnadigungsschreiben. Die Königin ist sein Fatum — er hat aufgehört, als Individuum zu leben; er ist ganz Hingabe und mittelalterlicher Ritter im Minnedienst. Durch die Heirat Marias mit Darnley erhält seine Liebe einen Anstrich jener Ungesetzlichkeit, die das neue Drama suchte; es ist nicht mehr die mittelalterliche Unerfülltheit, die ein solches Dreierverhältnis stets in sich schloss.

In Darnley ist der Kampf des Individuums gegen die Schicksalsfrau wenigstens angedeutet. Er schwankt zwischen seiner grenzenlosen Liebe zu ihr und dem eigenen schwachen Charakter. Er ist treu wie ein Hund, aber wetterwendisch und ränkesüchtig, halb von seiner Ohnmacht überzeugt, halb anmassend. Trotz aller Hilflosigkeit ist er aber, vor allem in seiner Angst vor dem Tod, nicht unsympathisch: wir bemitleiden seine Eifersucht und seine Schwäche.

Bothwell unterscheidet sich völlig von diesen beiden vorwiegend leidenden Liebhabern; er entwickelt sich bald zu einer unabhängig handelnden Gestalt, schafft Darnley aus dem Weg und fordert später mit unglaublicher Sicherheit und Unverschämtheit die Richter, die ihn von der Schuld an Darnleys Mord nicht freisprachen. Maria imponiert seine Roheit, Härte und Kühnheit. Doch erst als sie seinem zähen Drängen nachgibt und seine Frau wird, zeigt sich sein wahrer Charakter, und die Unmöglichkeit des Zusammenlebens dieses Realisten mit der Romantikerin wird offensichtlich. Darnley und Bothwell sind die einzigen dramatischen Gestalten der Trilogie, eben weil sie gegen die schicksalshafte Kraft der Frau, die selbst auch nie handelt, ankämpfen.

### *8. Überreste traditioneller Typen*

Eine stattliche Anzahl Machtmenschen und einige Gestalten neuromantischer Färbung sind die originellen Schöpfungen des viktorianischen historischen Dramas. Im übrigen führten die Dramatiker manche Typen, die ihnen das romantische Schauspiel übermittelte, weiter. Bemerkenswert im Vergleich zur früheren Periode ist aber, dass diese Typen mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurden und individuellere Schöpfungen an ihre Stelle traten: Browning, Landor und Swinburne betrachteten wir bereits in dieser Hinsicht. Doch auch bei Tennyson und den kleineren Dramatikern bemerkt man das Bestreben, Individuen an die Stelle der Typen zu setzen.

Mit der Ersetzung des Auflehners durch den Machtmenschen hatte auch der Tyrann seine Berechtigung verloren. Das Gegenspiel in Taylors *Comnenus* besteht noch aus dem oströmischen Kaiser und dem Patriarchen, wie im romantischen Drama also aus weltlichem und geistlichem Machthaber. Beide sind aber schwache, ungefährliche Greise und werden überwunden. — Wie Browning und Landor Auflehner und Tyrann nach eigenen Gesichtspunkten gestalteten und vermenschlichten, haben wir bereits verfolgt. Karl I., Viktor von Sardinien und Fra Rupert stehen im Bereich der dramatischen Sympathie und auch der Tragik. Die Schlussworte des greisen Königs von Sardinien könnten auf die Rolle des Tyrannen im historischen Drama ausgedehnt werden:

«So I die King with Kingship dying too
Around me! I have lasted Europe's time!»

In den Dramen des konservativen Tennyson tritt dieser Typ zum letztenmal auf. Philipp von Spanien und Bischof Gardiner sind ohne jede Menschlichkeit und Sympathie gezeichnet; besonders der König ist ein unnatürliches Steinbild, beinahe eine Karrikatur. Seine Härte und seine Grausamkeit bleiben unmotiviert. Folgendes kurze Dialogstück gibt die romantisch anmutende Knappheit wieder, mit der Tennyson dieses Gegenspiel zeichnet:

*Mary.* But she 's a heretic, and, when I am gone,
Brings the new learning back.
*Philip.* It must be done.
You must proclaim Elizabeth your heir.
*Mary.* Then it is done; but you will stay your going
Somewhat beyond your settled purpose?
*Philip.* No.
*Mary.* What, not a day?
*Philip.* You beat upon a rock[1]).

Ebenso unversöhnlich ist Prinz Johann in *The Foresters* gezeichnet. Auch in ihm treten Begierde und Machtgier an die Stelle einer Charaktermotivierung; er unterdrückt seine Untertanen und ächtet sie, wie es seiner Willkür gefällt. Der einzige Unterschied zu den romantischen Tyrannen besteht darin, dass Philipp und er am Ende unterliegen und darin die optimistische, diesseitige Lebensanschauung der Viktorianer spiegeln.

Auch in dieser Epoche reicht eine Frauengestalt im historischen Drama selten über die beiden romantischen Typen hinaus. Immer noch füllt sie einen traditionellen Platz aus, wenn sie als Nebenfigur eingeführt wird wie in Taylors *Artevelde* oder in Hornes *Cosmo*. Auch Brownings Lady Carlisle, Straffords Freundin, und Polyxena, die kluge, besorgte Gattin Karls von Sardinien, sind wenig mehr als reizvolle Vertreter dieses Typs; sie kümmern sich nur um den Geliebten und überlassen ihm die Staatsgeschäfte. Allerdings verfügen beide über aktive Züge, die sie von ihren

[1]) V 1.

leidenden literarischen Schwestern unterscheiden: Lady Carlisle will ihren Freund aus dem Kerker retten, und Polyxena rät ihrem Mann entschieden von der Annahme der Krone ab. Auch Aneal in *The Return of the Druses* ist eine hellsichtige Frau; sie durchschaut als einzige den Betrug Djabals, obwohl sie sich nicht von ihm lossagen kann. Domizias Verehrung für Luria endlich fusst auf einem Unrecht, das ihr die Florentiner einst zugefügt hatten.

Tennysons Interpretation der Maria Tudor unterscheidet sich deutlich von den viel enger an den Typ angelehnten Vorläufern, wie etwa De Veres um 20 Jahre ältere Schöpfung. In ihr ist die Politikerin der leidenden Liebhaberin mindestens ebenbürtig. Edith, Harolds Geliebte, ist eine blasse Vorstufe zu Rosamund, der Geliebten Heinrichs II. Dies ist allerdings die reizendste Verkörperung der Liebhaberin im Kunstdrama des 19. Jahrhunderts; sie ist bedeutend zarter, wenn auch im Wesen nicht anders als Darleys Rosamund. Rein und unschuldig lebt sie fern von den Ränken der Menschen in der Abgeschiedenheit der Natur. Sie weiss zu Beginn nicht einmal, dass ihr königlicher Liebhaber bereits verheiratet ist. In dieser schäferhaften Aufmachung konnte sie sogar dem viktorianischen Publikum gefallen. Auch Maid Marian, Robin Hoods Braut, ist in erster Linie Liebhaberin und treue Tochter. Daneben aber trägt sie wie Robin neue Züge: sie ist tatkräftig und tugendsam, sie kann gut fechten, hält Männer im Schach und kann auch befehlen. Auch sie hatte vor dem Publikum grossen Erfolg.

Bedeutend selbständiger ist Kingsleys Elisabeth von Thüringen. Sie kehrt dem Typ der Liebhaberin ganz den Rücken und lebt wie Beatrice Cenci allein ihrer sozialen Mission. Sie verlässt, wie Swinburnes Frauengestalten, den Kreis der bürgerlichen, mehr oder weniger puritanisch gesinnten Liebhaberinnen.

Auch der Typ der bösen Frau findet sich noch in der Chronik. Theodora, die Tochter des oströmischen Kaisers in Taylors erstem Drama, hatte Comnenus bis in den Tod verfolgt, da er ihre Liebe ablehnte. Brownings Königin Henrietta ist trotz ihrer Schattenhaftigkeit ein böses Geschöpf und verspottet ihren schwachen Gatten. Von derselben Art sind Darleys Ellisif, die den Mord ihres Gatten an Ethelstan zu rächen versucht, und die ihr verwandte

Königin Eleanor, die, wie später in Swinburnes *Rosamond* und Tennysons *Becket*, ihre schöne Rivalin vernichten will. Eine düstere Frauengestalt ist auch Tennysons Aldwyth, Harolds eifersüchtige Gattin. Stets sind Eifersucht, enttäuschte Liebe und Rache die Motive dieser Frauenart. Swinburnes Katharina Medici geht ebensoweit über diesen Typ hinaus wie seine Maria Stuart über den der Liebhaberin.

Taylor stellte seinen Artevelde nicht nur als Politiker, sondern auch als Gatten und Liebhaber dar. Diese bürgerlichen Eigenschaften treten am viktorianischen Helden, dem Machtmenschen, naturgemäss immer mehr in den Hintergrund. Brownings Strafford ist bereits kein Liebhaber mehr, dafür aber singt er in der Schlußszene als guter Vater seinen Söhnen ein Lied im Kerker — ein Zug, der auf der Bühne seinen Erfolg nicht verfehlte. Karl von Sardinien zeigt noch eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Typ. Sein Ideal ist, irgendwo in Deutschland zurückgezogen mit seiner Gattin in Zufriedenheit und Glück zu leben. Die symbolische Erweiterung des Charakters aber lockert diese Beziehung sehr. Auch Djabal und der Idealist Loys weisen noch Spuren des romantischen Liebhabers auf. Völlig frei davon ist nur Luria. In Hornes Kaiser Heinrich, vor allem aber in Tennysons Harold, Heinrich II. und Robin Hood tritt der Liebhaber wieder stärker in den Vordergrund, während die Kirchenfürsten und damit die Mehrzahl der viktorianischen Hauptpersonen diesen Zug nicht mehr aufweisen.

### *9. Dramatiker und Geschichte.*

Swinburne hat den Unterschied zwischen dem romantischen und dem viktorianischen historischen Drama klar erfasst und formuliert:

> «There are two ways in which a poet may treat a historic subject: one that of Marlowe and Shakespeare, in the fashion of a dramatic chronicle; one, that of the greatest of all later dramatists (Hugo), who seizes upon some point of historic tradition, some character or event proper or possible to the time chosen, be it actual or ideal, and starting from this point takes his way at his will, and from this seed or kernel develops as it were by

evolution the whole fabric of his poem. It would be hard to say which method of treatment requires the higher or the rarer faculty; to throw into poetic form and imbue with dramatic spirit the whole body of an age, the whole character of a great event or epoch, by continous reproduction of historic circumstances or exposition of the recorded argument scene by scene; or to carve out of the huge block of history or chronicle some detached group of ideal figures, and give them such form to run and colour of imaginative life as may seem best to you[1]).»

Wir sahen bei den Romantikern, wie sie von einem «Samen oder Kern» oder «einer losgelösten Gruppe von idealen Gestalten» ausgingen und ihnen nach ihrer eigenen Lebensanschauung «Form und Farbe des Lebens in der Einbildung» verliehen. Sie inspirierten sich an einem Ausschnitt, einem Nebenzug des geschichtlichen Geschehens und steigerten es nach persönlichen Gesetzen. Den Viktorianern genügte diese Beschränkung des geschichtlichen Stoffes nicht mehr. Sie wandten sich dem «gesamten Gefüge eines Zeitalters» zu und befassten sich mit «der ganzen Eigenart eines grossen Ereignisses oder einer Epoche» — die Betonung liegt hier im Gegensatz zur «losgelösten Gruppe» auf dem «gesamten Gefüge eines Zeitalters». Diese Feststellung scheint zunächst nur die stoffliche Seite eines Dramas zu berühren; in Wirklichkeit aber geht sie bedeutend weiter.

Den Viktorianern bedeutete Geschichte nicht nur Material, sondern auch Gehalt. Wie die sozialen Romanschriftsteller Dickens und Thackeray begannen, das ungeheure soziale Gefüge ihrer Zeit zu entdecken, zu durchforschen und in ihren Werken ans Licht zu ziehen, so entdeckten die Dramatiker für ihre Kunstart die Geschehnisse der englischen Vergangenheit und bildeten die grossen Epochen auf der Bühne nach. Die Geschichtswerke Carlyles, Macaulays und Froudes entsprachen diesem Bedürfnis auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung. Vor allem zogen sie Zeiten des Wechsels politischer Formen an; denn sie spürten den Umschwung ihrer Zeit. Schon Shelley hatte den Brennpunkt für die Entwick-

[1]) Kritik über Nichols *Hannibal*, 1872.

lung der modernen Geschichte Englands, die Puritanererhebung, zu gestalten begonnen. Browning vollendete sein Fragment in dieser Hinsicht, und auch sein *King Victor* spiegelt dasselbe Problem, die Ablösung des Absolutismus durch die Demokratie. Auch *Artevelde* hatte ein erstes Ahnen der gesellschaftlichen Umschichtung dargestellt. Diese romantisch-soziale Problemstellung taucht erst wieder bei Swinburne, flüchtig schon in seiner Trilogie, ausgesprochen aber erst in *Marino Faliero* auf. Horne, Darley und Tennyson gestalteten den Konflikt von Kirche und Monarchie im Mittelalter. *Harold* stellte das Ende des Angelsachsentums dar, Tennysons und De Veres Maria-Tudor-Dramen gaben die letzte Phase des Katholizismus in England wieder. Stets sind es die macht- und glanzvollsten Augenblicke der neueren Geschichte, die in diesen Dramen an die Stelle der subjektiven Gedankengänge der Romantiker treten. Die Grösse des Vorbildes inspirierte die Dramatiker, — nicht die innere, sondern die äussere quantitative —, markante, imposante Ausschnitte mit kraftvollen Machtgestalten, die das Weltgeschehen nach ihren Gesetzen umzubiegen suchten. Die Ausmasse der Vorlage, des historischen Materials bedingte ein Gestaltungsprinzip, das demjenigen der Romantiker polar entgegengesetzt ist: das Material diktierte die Form des historischen Dramas, das Vorbild die Gestaltung der historischen Persönlichkeit.

Diese Helden- und Geschichtsverehrung fusst auf dem neuen Glauben an England und seine Vergangenheit, den das imperialistische Zeitalter kennzeichnet und der die Historiker und die Dramatiker veranlasste, sich in die englische Vergangenheit zu vertiefen. Derselbe Glaube hatte einst die elisabethanischen Dramatiker dazu bewogen, ihre nationalen Chroniken zu schreiben. Darley, den Carlyle neben Tennyson stellte und dessen Dramen der Laureatus später herausgeben wollte, äusserte dieses Bedürfnis:

> «...build up a cairn, or rude national monument, to a few amongst the many Heroes of our race, sleeping even yet with no memorial there, or one hidden beneath the moss of ages[1]).»

[1]) Preface zu *Ethelstan.*

Ein derartiges Heldendenkmal zu schaffen, ist Dienst an der Geschichte und der Nation. Carlyle hatte in seinen Vorlesungen über die Helden dasselbe getan.

Mit dieser Geschichtsauffassung gewannen auch die Quellen neuen Wert für das historische Drama. Shelley entnahm noch den Stoff für seine *Cenci* einem vergilbten Manuskript; doch schon für seinen *Charles I* hatte er in Dokumenten gewühlt. Browning schrieb 1836 ein *Prose Life of Strafford*, das von seiner historischen Detailkenntnis zeugt. Tennyson benutzte zu seiner *Queen Mary* neunzehn Geschichtswerke, und die Treue gegen die Quellen macht sich bis in die Volksszenen bemerkbar; er verschaffte sich nicht nur ein peinlich genaues Bild vom Leben der Königin selbst, sondern auch von ihrer ganzen Zeit. Seine Interpretation der blutigen Maria war diejenige des Historikers Froude[1]). Auch Swinburne war fähig, eine Prosaabhandlung und einen Artikel in der *Encyclopaedia* über Maria Stuart zu verfassen. In der «Dedicatory Epistle» zu der ersten Ausgabe seiner gesammelten Werke konnte er schreiben:

> «I will add that I took as much care and pains as though I had been writing and compiling a history of the period to do loyal justice to all the historic figures which came within the scope of my dramatic or poetic design. There is not one which I have designedly or intentionally modified.»

Auch hier stellt sich der Dramatiker Swinburne neben den Historiker und betrachtet die Funktion beider als dieselbe: den Gestalten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die bedingungslose Übernahme der historischen Realität durch den Künstler. Und in der Tat konnte noch 1932 ein Kritiker nur zwei ganz unwesentliche Verstösse gegen die Quellen feststellen[2]). Shakespeare leistete sich bedeutend grössere Freiheiten, und auch Tennyson hatte in *Becket* die Vorzüge einer Konzentrierung des Materials erfasst. Nur noch Hardy konnte sich an Detailkenntnis und realistischer, beinahe schon naturalistischer Gewissenhaftigkeit der Darstellung mit Swinburne messen. Prof. Nichols' *Hannibal* oder De Veres *St. Tho-*

[1]) Vgl. dazu C. G. H. Japikse: The Dramas of Alfred Lord Tennyson.
[2]) Sir A. Strong in Swinburnes «Mary Stuart» Trilogy.

*mas* und *Alexander* zeigen deutlich, wie allgemein die Verstofflichung und die Verbindung mit der Wissenschaft am Ende der Epoche waren. Sie ist für die siebziger Jahre bezeichnend, und die Reaktion konnte nicht ausbleiben, nachdem sich diejenige gegen die Freiheit der Romantiker totgelaufen hatte.

Das Interesse an den geschichtlichen Vorgängen, an den Tatsachen selbst, bedingte den Wechsel in der äusseren Form; die Handlung musste direkt dargestellt, die Personen auf der Höhe ihrer Kraftentfaltung in Staatsszenen gezeigt werden. Die einzelnen Stadien der Handlung wurden in ihrer chronologischen Reihenfolge wiedergegeben. Denn man wollte ja die Geschichte selbst erleben, so wie sie sich vor Jahrhunderten zugetragen hatte, in demselben Milieu und unter denselben Umständen. Man wollte dem wirklichen Geschehen möglichst nahe kommen. Künstlerische Bedenken oder persönliche Urteile hatten hinter den Tatsachen zurückzutreten. Man betrachtete Geschichte als Realität. Das Kunstwerk hatte sich ihr so eng wie möglich anzuschmiegen. Bis in die kleinsten Falten wurde das Vorbild nachgebildet:

> «I find that to cast into dramatic mould the event of those 18 months it is necessary to omit no detail, drop no link in the chain, if the work is to be either dramatically coherent or historically intelligible; while every stage of the action is a tragic drama of itself which cries aloud for representation[1]).»

Lückenlose Darstellung des historischen Vorgangs sollte an die Stelle der dramatischen Konzentration treten. So war das Wunschbild Swinburnes, und er war nicht derjenige, der die Möglichkeit einer freieren künstlerischeren Darstellung verkannte.

Dieser historische Realismus setzte sich, wie wir bereits ausführten, nicht sogleich durch. Bis um die Mitte des Jahrhunderts war kein Dramatiker frei von romantischen Elementen; Landor und Browning waren die bedeutenden Exponenten dieser frühviktorianischen Tendenz, der im historischen Roman Thackerays *Henry Esmond* entsprach. In den fünfziger Jahren erreichte die realistische Darstellung historischer Vorgänge durch Charles Kean eine erste Blüte auf der Bühne. In den späten sechziger Jahren

[1]) Swinburne, zit. in Chew: Swinburne, S. 202.

machte Robertson im bürgerlichen Drama die ersten realistischen Versuche. Die beiden folgenden Jahrzehnte wurden durch Irvings realistische Bühnenkunst ausgefüllt. In diese Entwicklung des historischen und des bürgerlichen Realismus fallen auch die grossen Chroniken.

Dieses Bestreben trägt die Schuld an der grössten Schwäche der dramatisierten Chronik. Unter der zunehmenden Belastung durch die Handlung, durch den politischen Apparat, litt die menschliche Charakterisierung. Die Charaktere wurden zu blossen Handlungsträgern, zu politischen Automaten, zu blassen Sprechern. In allen Chroniken macht sich diese Schwäche bemerkbar, und sie fehlte auch nicht in den elisabethanischen Historien; denn erst in den Szenen, die ausserhalb des eigentlich politischen Getriebes liegen, etwa im Talbotmotiv oder in der Freundschaft Eduards II., beginnen historische Charaktere im Drama und auf der Bühne zu leben. Maria Stuart lebt nur als Frau, nicht als Herrscherin, und Strafford nur in seiner enttäuschten Freundschaft oder im Gefängnis, nicht als Staatsmann.

Solange das historische Geschehen an sich das Interesse des Publikums oder der Leser fesseln konnte, wie das ja in der alten Chronik der Fall war, fiel dieser Mangel nicht so schwer ins Gewicht. Sobald aber der Stoff wie in der viktorianischen Historie diese Fähigkeit nicht mehr besass, mussten tote Werke geschaffen werden. Denn dieses Drama war ja schon durch den Stoff vom Theaterpublikum getrennt. Wo findet sich im populären Schauspiel auch nur die leiseste Entsprechung zu dieser rein literarischen Kunstform? Die Chronik des 19. Jahrhunderts enthielt beinahe keine Probleme, die ein zeitgenössisches Publikum interessieren und beschäftigen konnten. Sie war aus dem Boden einer wenigstens äusserlichen Problemlosigkeit, der Ruhe und des Gedeihens gewachsen. Der Charakter der Zeit, in welcher sie blühte, steht im Gegensatz zu den unbalancierten, gährenden romantischen Epochen.

Ruhe und Musse macht sich auch in der Form dieser Historien bemerkbar. An Stelle des drängenden, direkt erlebten und oft unverarbeiteten Geschehens der elisabethanischen Stücke tritt eine bedeutend beherrschtere, kunstvollere Art der Chronik, die ihre Handlung fleissigem Studium und langer gedanklicher Rekon-

struktionsarbeit und wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit verdankt. Die Unmittelbarkeit und leidenschaftliche Anteilnahme, die einen noch heute in den ungehobelten alten Chroniken anspricht, die oft abstossende Brutalität und beinahe journalistische Direktheit der Wiedergabe fehlt den neuen Kunstprodukten — vornehme Kälte, staubige Kleinkenntnis, sorgfältige Szenengestaltung, sorgfältig gebaute Charaktere und ein in die Historie hineinkonstruiertes, modernes Moralsystem kennzeichnen das Werk der Reflexion und des Verstandes. Gestalten, deren Verhalten man vorhersagen kann, nachdem man sie einmal in das Schema des Erlaubten eingeordnet hat, reichen nie an einen Richard III. oder Tamerlan heran, in denen noch die Unberechenbarkeit des natürlichen, erlebten Vorbildes wohnt. Das viktorianische Menschenideal, das «self-control» und Makellosigkeit über alles stellte und gentlemen züchtete, konnte kein Vorbild für eine blutige Maria, einen Becket oder eine Maria Stuart abgeben[1]). Die Dramatiker mussten die alten Stücke hervorziehen, um sich in eine Welt rauher Gestalten zurückzuversetzen und nach diesen Kunstgebilden ihre eigenen Charaktere schaffen. Die innere Verwandtschaft mit der historischen Vorlage fehlte den viktorianischen Dramatikern. Ihr Fehlen erklärt, weshalb sie sich so eng an literarische Vorbilder anschlossen.

Das Primäre bei ihrer Arbeit war, dass sie das Gewebe des historischen Stoffes vor sich ausbreiteten und in dieses die historische Gestalt einbauten. Die Tradition lieferte ein faltenreiches Kostüm, und sie modellierten Charaktere in es hinein, ohne den Faltenwurf zu verschieben. Shakespeare schuf sich nach der Lektüre des Stoffes ein Bild des Menschen, meisselte es aus und liess es die einzelnen Situationen von sich aus, nach seinen eigenen Gesetzen, neu erschaffen, und dort, wo seine Schöpfung das historische Gewand sprengte, war sie als sein Geschöpf sichtbar. So ahmte er den eigentlichen Entstehungsprozess der Geschichte nach — so wie sie entstanden war, wie sie fortwährend gebildet wird, wie sie der Mensch der Renaissance schuf. Der Viktorianer sah sich von der Entwicklung der Geschichte bereits in die Enge

[1]) Vgl. darüber Ch. Lamb: On the Tragedies of Shakespeare.

getrieben, passte sich ihr an und betrachtete sie als Primäres, den Menschen als Sekundäres, als Produkt der historischen Umstände.

Es ist bedeutsam, dass Swinburne, als er nach 1880 eine Chronik schreiben wollte, nicht über eine Episode hinauskam und in den folgenden Dramen eine völlig andersgeartete Stilart verwendete. In diesem unbewussten Verzicht äusserte sich die Müdigkeit des Historikers — das Interesse hatte sich andern Gebieten des historischen Dramas zugewendet. *The Duke of Gandia* tritt als viertes Glied in die Fragmentenreihe der drei grossen Romantiker ein.

# DRITTER TEIL

## Moderne Zeit 1880—1937

## I. Prosadrama

### *1. Handlungsschwund und vertikale Spannung*

Shaw verzichtete, wie er selbst immer wieder betonte, keineswegs auf die Formelemente, die ihm das historische Prosadrama überlieferte[1]). Am offensichtlichsten ist dies natürlich in seinem eigenen Melodrama, *The Devil's Disciple* (1897). Dieses Stück ist bis in unbedeutende Nebenzüge nach dem Muster des Rezeptstückes verfertigt. Eine vom historischen Geschehen losgelöste Familiengeschichte, die Testamentseröffnung, füllt den ersten Akt. Die Trennung eines Ehepaares, die mit ihrer Wiedervereinigung und einer patriotischen Aktion endet, ist das Thema der übrigen Akte. Wie im Melodrama ist das historische Ereignis Handlungserreger: Richards Verhaftung und seine nachträgliche Befreiung werden durch den Umschwung im historischen Geschehen, die Besetzung des Dorfes durch englische Truppen und den Sieg der amerikanischen Rebellen, verursacht. Den Schluss bilden die obligatorischen Kerker-, Gerichts- und Schafottszenen mit dem glücklichen Ende. Äussere Spannung bringt die Verwechslung und die Flucht des Geistlichen. Es ist aber zu bemerken, dass die einheitliche Spannung, welche die einzelnen Szenen eines Melodramas miteinander zu verbinden pflegte, hier nicht vorhanden ist. Akt I ist eine ziemlich vom übrigen Geschehen losgelöste Exposition mit einer abgeschlossenen Handlung. Die Flucht und die Taten Andersons, welche die Hauptspannung ergeben hätten, werden gar nicht verfolgt, und auch im Kerker, während der Verhandlung und auf dem Schafott wird unsere Aufmerksamkeit mehr von dem gegenseitigen Verhältnis zweier oder mehrerer Personen als durch den eigentlichen Ausgang gefangen gehalten.

[1]) Vgl. Vorwort zu Three Plays for Puritans.

An diesem Melodrama bemerken wir also bereits, dass die durch die melodramatische Handlung hervorgerufene Spannung fast durch eine durch die Gegenüberstellung verschiedener Charaktere verursachte Spannung verdrängt wird. Zudem sind die Möglichkeiten einer dynamischen Entwicklung, welche die einzelnen Situationen enthalten, von Shaw gar nicht ausgenützt. Nur vier stattliche Szenen gegenüber der raschen Szenenfolge eines Melodramas bezeugen auch äusserlich das neue Gestaltungsprinzip.

Bereits in Shaws erstem Versuch eines historischen Dramas, *The Man of Destiny* (1895), vermischten sich traditionelle und neue Elemente. Schon als Einakter steht diese Skizze allein unter den historischen Prosadramen seiner Zeit. Sie ist eigentlich der letzte Akt eines Melodramas, in dem die beiden ersten Akte die mehr oder weniger grossmütige Mission der jungen Frau und die Überlistung des Leutnants mit den Depeschen enthalten hätten — eine Intrige, die sich kein Verfasser eines regulären Handlungsstückes hätte entgehen lassen. Der Schlussakt bringt denn auch die Lösung der Intrige durch die historische Person, Napoleon. Während bisher die Gestalten um der Handlung willen, und nur im Hinblick auf sie, charakterisiert wurden, also in erster Linie als Handlungsträger wirkten, entspringt die Intrige in Shaws Stück umgekehrt den drei Charakteren, obwohl nur die Lösung dargestellt wird.

Was geschieht eigentlich vor unseren Augen? Zwei Charaktere prüfen in einer einfachen Wirtsstube, ohne äussere Mittel, wer von ihnen der Stärkere im geistigen Kampf um ein Briefbündel ist. Die bis ans glückliche Ende hinausgeschobene Lösung dieser Intrige liefert die dynamische Spannung eines traditionellen Stückes. Neben ihr aber existiert eine zweite, stärkere Spannung, die uns nicht fragen lässt: Was enthält die Depesche, sondern: Wie werden sich die beiden einigen können? Wiederum ist die Spannung zwischen zwei Persönlichkeiten im Vordergrund des Interesses neben einer solchen der Handlung. Dass Shaw von Anfang an dazu neigte, die Struktur seiner Dramen zu lockern, bezeugen die gegen das Ende hin eingeschobenen, langen Ausführungen Napoleons über die Engländer, die weder dem Porträt noch der Handlung, sondern der Propagierung gewisser Ideen dienen, die ausserhalb des Dramas liegen.

Auch in *Caesar and Cleopatra* (1899) finden sich noch Elemente des alten Schauspiels: die Krönung Kleopatras durch die Römer im Thronsaal, die Staatsszene im zweiten Akt, das Bankett auf dem Dach des Palastes und Caesars Abschied mit grossem Gefolge, verstärkt durch Kleopatras Trauerzug, sind Szenen, die sich neben jedem Schaustück sehen lassen können. Die Flucht der Römer durch Schwimmen in III 2 erinnert an die Flucht über den Wassergraben im Melodrama, und auch der Doppelmord in IV 2 hält den Vergleich mit dem besten Effektstück aus. Endlich kennen wir auch das Motiv des unerkannten Herrschers, das den ersten Akt mit Spannung erfüllt, zur Genüge aus dem Melodrama. Alle diese bekannten Motive benutzte Shaw dazu, um die Haupt- und Nebencharaktere in ihren Reaktionen darauf zu zeigen, ihre Eigenheiten eindrücklich darzustellen. Stets ist also das traditionelle Element nur Hilfsmittel zu einem neuen Zweck.

Die Analyse einer Szene zeige, was Shaw eigentlich aus diesen von der Tradition übernommenen Szenen machte. III 2 beginnt mit einer Unterhaltung zwischen Rufio und Britannus über den Leuchtturm, auf dem sie sich befinden — ein Gespräch, das sich ganz natürlich aus einer solchen Situation gibt. Rufio kuriert anschliessend Caesars Mutlosigkeit mit Datteln; beide fallen dann über Britannus her. Caesar erörtert mit Appollodorus, wie der Geschenkteppich auf die Insel gebracht werden könne — alles Themen, die sich aus einer realistischen Einfühlung in die Situation ergeben. Man öffnet den Teppich und findet Kleopatra. Was soll man mit dem unerwünschten Gast beginnen? Glücklicherweise schafft ein Angriff der Ägypter eine neue Situation — Ratlosigkeit, bis alle nach organisierenden Bemerkungen ins Meer springen. — Die Struktur ist sehr lose. Die karge, historische Handlung ist in eine Reihe komischer Einzelbildchen aufgelöst, die nur das Interesse an den Charakteren, die sich darin entfalten, zusammenhält. Es ist ein Spiel, in dem das Zentralmotiv, die im alten Sinne dramatische Handlung — der Angriff der Ägypter und die Flucht der Römer — einen verhältnismässig kleinen Raum einnimmt. Der Ausgang des Kampfes interessiert uns nicht so sehr wie die Frage: Wie kommen die beiden Hauptgestalten und die verschiedenen Nebenfiguren miteinander aus? Denn auch auf diese

greift das Interesse über. Sie bringen die Handlung nicht vorwärts, sondern dienen als nötiger Kontrast und als Erholung. Im Unterschied zu den beiden früheren Stücken steht die durch die Handlung hervorgerufene Spannung beträchtlich hinter derjenigen zwischen den beiden Hauptpersonen zurück.

Damit hatte Shaw die Form des modernen historischen Dramas gefunden, deren Hauptmoment die Spannung zwischen zwei oder mehreren Charakteren ist — eine vertikale und mehr oder weniger statische Spannung in der einzelnen Situation, nicht mehr die horizontale, dynamische Spannung einer sich entwickelnden Handlung wie im früheren Drama. Aus diesem Strukturwechsel erklärt sich die äussere Abgerissenheit und Uneinheitlichkeit dieser Schauspiele, wie auch die Bewegungslosigkeit des Bühnenbildes[1]).

Noch geringer als in *Caesar* und im Sinne des 19. Jahrhunderts undramatischer ist die Handlung in *Great Catherine* (1913): der Empfang eines Engländers bei der Zarin. Dieses alltägliche Thema ist durch verschiedene Zwischenfälle, welche die Eigenart der Charaktere hervorrufen, bereichert und gedehnt. Unter ihnen befinden sich an der Stelle des obligatorischen Duells und des Kampfes zwei «Keilereien».

Ausschliesslich durch Charakterspannung dramatisiert sind aber erst *The Inca of Perusalem* (1917) und *The Six of Calais* (1936). Jenes Stück besteht nur aus drei Dialogen, und jeder von ihnen enthüllt zwei Charaktere, deren Verhältnis zueinander uns allein interessiert. Die Handlung — ein Mädchen, das aus seiner Familie

[1]) Die psychologische oder Charakterspannung hatte natürlich auch das alte Drama gekannt. Shakespeare, Racine und Schiller nutzten sie voll aus, und ihre Grösse als Dramatiker beruht in erster Linie auf den Charaktergegensätzen, die sie für die Bühne schufen. Sie ist aber in bedeutend geringerem Masse im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts vorhanden, und Shaws Bedeutung ist es eben, das Wesen des grossen Dramas, deutlich vom Problemstück Ibsens verschieden, in ihr wiedergefunden zu haben. Grundsätzlich verschieden ist er aber quantitativ von seinen Vorgängern. Er ist eine Gestalt der Reaktion, und keiner hat die bewusste Vernachlässigung der Handlung so weit getrieben wie er. Die früheren Dramen besitzen eine Einheit des Kunstwerkes auch in der wohlgebauten Handlung, die modernen nur in der vertikalen Spannung, wie ich den Begriff psychologische Spannung umfassender benennen möchte; denn es fällt, wie wir sogleich sehen werden, im modernen Drama nicht nur das Verhältnis zwischen Charakteren darunter.

fortläuft, bei einer Prinzessin Anstellung findet und mit dem Kaiser Tee trinken geht — gelangt eigentlich gar nicht zur Darstellung, sondern nur die vorübergehenden, von kontrastierenden Personen geführten Unterhaltungen. — *The Six of Calais* ist eine dramatisierte Skulptur: die sechs von Calais ausgelieferten Geiseln werden mit dem englischen Königspaar konfrontiert, nachdem der junge Prinz als Prologsprecher die Situation kurz eingeleitet hat. Die Begnadigung der Greise ist derjenige Moment im Geschehen, aus dem ein früherer Dramatiker kein Drama hätte machen können, da ihm die dynamischen Entwicklungsmöglichkeiten fehlten. Shaw aber gelang es, die statische Situation durch das Aufeinanderprallen von drei selbstzentrierten Gestalten zu dehnen und durch die innewohnende, vertikale Spannung zu dramatisieren.

Wir wenden uns fünf markanten, historischen Schauspielen des neuen Jahrhunderts zu und untersuchen, inwieweit die bei Shaw gemachten Feststellungen sich auch auf die übrigen Geschichtsdramen übertragen lassen und wie weit sie unter seinem Einfluss stehen.

Das bedeutendste historische Schauspiel der Lady Gregory, deren Produktion das erste Jahrzehnt beherrschte, ist *The White Cockade* (1905). Der erste Akt enthält wenig mehr als ein dramatisiertes Bild. Wir befinden uns in einer Wirtschaftsküche in einem irischen Ort während der Schlacht am Boyne, wo sich Jakobiter und Wilhelmisten bekämpften. Eine Mutter sucht ihren spielenden Sohn zur Arbeit für die den englischen König unterstützenden Franzosen zu ermuntern. Eine alte, verarmte Dame verfertigt Kokarden für die Anhänger der Stuarts. Auch sie redet auf den faulen Jungen ein. Da trifft die Siegesbotschaft ein, und alle sind glücklich. Nach dieser Art sind alle Szenen gebaut. Auf der Bühne wird kein fortlaufendes Geschehen entwickelt. Der historische Vorgang hinter der Bühne, die Flucht des feigen Königs, der gelegentlich auf die Bretter tritt, verleiht dem Ganzen einen einheitlichen Hintergrund. Die Szenen werden aber eigentlich zusammengehalten durch die Spannung, die zwischen den einzelnen Charakteren und vor allem zwischen ihnen und der Zentralgestalt, Jakob II., besteht. Dies ist eine statische Spannung,

die allerdings im Verlauf des Stückes bei den einzelnen Charakteren eine Entwicklung durchmacht. Auf die äusseren Umstände, etwa von Jakobs Flucht, ist kein Gewicht gelegt. Jede Situation, jeder Akt und das ganze Stück werden durch die vertikale Spannung zusammengehalten. Nur der Aktschluss bringt jeweils die Handlung einen Schritt weiter.

Synges *Deirdre* (1910) ist nach ähnlichen Gesetzen gebaut. Der Dramatiker griff drei Situationen aus dem Geschehen heraus, oder vielmehr den Entschluss der handelnden Personen zu diesem Unternehmen: die Flucht Deirdres mit Naisi, das Verlassen des Exils und den Untergang der Liebenden. Der zweite Akt[1]) besteht aus einer Kette von Gesprächen, die nicht eine Handlung als fortlaufender Faden zusammenhält und zu einem organischen Ganzen macht. Es ist auch nicht eigentlich das Aufeinanderprallen andersgearteter Naturen, sondern die Auseinandersetzung der anwesenden Gestalten mit der Forderung der Rückkehr, mit dem abwesenden Conchubor und dem durch ihn verkörperten Schicksal, von der solch heterogene Einzelheiten wie Deirdres Angst vor dem Alter und der Zeit oder Owens Wahnsinn nur Teilsaspekte sind. Auch diese Gegenüberstellung ist statisch; das dynamische Element des Entschliessens hat in ihr bezeichnenderweise einen kleinen Platz. Nur Deirdres Verhältnis zu diesem Hintergrund zeigt eine Entwicklung nach den Gesetzen der Tragödie.

Glover verfasste seinen *Wat Tyler* unmittelbar nach dem Krieg. Ihm dient der Zug des Schmiedes mit den Bauern nach London nur als Hintergrund zu statischen Ausschnitten aus dem Geschehen. Auf welche Art wird beispielsweise in III 3 die äussere Handlung vorwärtsgebracht? Zwei Leute vom Lager des Königs betrachten das wüste Treiben der Rebellen in London. John Ball stürzt herein und bejammert das Toben der Masse. Hausierer schleppen ihre gestohlene Ware vorüber; ein betrunkener Bauer folgt mit zwei Weibern. Die alte Alice, an der einst Wat das

[1]) Hier teilt die Amme Deirdre die Ankunft eines Boten König Conchubors mit. Owen warnt die Frau vor dem kommenden Alter. Die Überredungsversuche des Boten schlagen bei Naisi fehl. Da setzt ihm seine Geliebte die Notwendigkeit ihrer Rückkehr auseinander. Die Umstehenden drücken ihre Überraschung aus, und Owen wird wahnsinnig. Deirdre schlichtet den Streit unter Naisis Brüdern und schickt sie an den Strand.

Elend der Arbeiter demonstrierte, stirbt, und der betrunkene Anführer setzt sich selbst mit seinem Mädchen in die Mitte der Leute. Da verlässt ihn Ball, ausser sich. — Diese Situationen folgen sich, wie die Szenen im Drama, ohne äusseren Zusammenhang, und doch werden alle durch die Problemstellung — das Benehmen des Volkes bei der Erreichung des Zieles, dem Wohlleben — zu einer Einheit zusammengeschweisst. An der Stelle, wo das Schauspiel stillezustehen scheint, vollzieht sich das wichtigste Ereignis in der Entwicklung der Spannung von Mensch und Ideal, nicht zwischen zwei Charakteren wie bei Shaw. Im Tod des Bettelweibes, in der Lossage Balls spiegelt sich dasselbe Problem, dieselbe unerträgliche, vertikale Spannung von Mensch und Situation, die hier auf dem Wendepunkt angelangt ist.

Fünf Jahre später erschien Dunsanys *Alexander*. Ein Vergleich dieses Dramas mit Marlowes *Tamburlaine* oder dem ähnlich gebauten Alexanderdrama De Veres würde den grundlegenden Unterschied zwischen dem modernen und dem alten Drama besonders deutlich machen. Dunsany schneidet seine Szenen aus den Ereignissen zwischen der Eroberung von Persepolis und Babylon aus. Äusserlich mutet das Schauspiel als eine unzusammenhängende Reihe von Szenen an, in der nur hin und wieder historische Motive auftauchen. Den klaren Plan lässt erst die Entwicklung der vertikalen Spannung erkennen. Der erste Akt bringt mit dem Vertreiben Appollos aus Alexanders Lager die Exposition und zugleich den ersten Schritt in der inneren Handlung — die Tragödie der Vermessenheit. In den nächsten Szenen bringt der Zweifel des Clitus an Alexanders göttlicher Herkunft und die übermässige Trauer des Eroberers ob des Mordes seines Freundes den Rückschlag in diesem Konflikt. Akt III zeigt Alexander auf der Rückkehr von Indien, also auf der Höhe seines Ruhms. Der Hof umschwärmt ihn, und Dichter preisen ihn. Er ordnet ein grosses Gelage an und lässt einen Weisen über das Doppelgesicht eines Betrunkenen dozieren — da beweist ihm einer, dass seine Hand zittert. Und in der nächsten Szene sehen wir, wie die Parzen seinen Lebensfaden bewundern, eine aber die Schere verlangt. — Die Spannung zwischen dem verblendeten Alexander und der seit dem Vertreiben Appollos verkannten Vernunft oder sittlichen Weltordnung be-

findet sich hier unmittelbar vor der Katastrophe, die sich im letzten Akt vollzieht. Diese Spannung unterscheidet sich von derjenigen des früheren Dramas dadurch, dass sie dort durch die Entwicklung einer einheitlichen Handlung verkörpert war, während sie hier in einer scheinbar unzusammenhängenden Situationenfolge als innerer Konflikt enthalten ist.

R. C. Sheriff hat die letzte Konsequenz aus diesem Konstruktionsprinzip gezogen. In *Journey's End* (1928) wählte er einen Stoff, der gar keine Entwicklungsmöglichkeiten bot. Das einzige, was geschieht, ist die Organisation eines Handstreichs und das langsame unerbittliche Heranrücken einer feindlichen Offensive. Vor uns sehen wir mehrere Leute, die in ihrem Verhältnis zueinander gezeigt werden. Die stärkste Spannung besitzt dasjenige zwischen Stanhope und Raleigh. Sie wird aber übertroffen von einer rein statischen Spannung im Verhältnis dieser Menschen zu einer Situation: das Leben im Schützengraben, dem modernen Krieg und der langsam herannahenden Offensive. Am Ende des zweiten Aktes sind die beiden Opfer bereits bestimmt, die im Schlussakt, dem Akt der Katastrophe, fallen werden; Osborne und Raleigh verkörpern die tragische Entwicklung des Konflikts.

Die Verfasser der bedeutendsten historischen Schauspiele der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts folgten also dem Beispiel Shaws, indem sie das traditionelle Handlungsspiel aufgaben und aus den inneren Spannungen, die das Material bot, eine Dramenart entwickelten, in der die einzelnen Situationen nicht als Elemente einer sich logisch entwickelnden Handlung aufeinander folgen, sondern in erster Linie einen inneren Konflikt spiegeln — die Spannung zwischen mehreren Charakteren oder zwischen solchen und einer Situation, und ihre Entwicklung in einer äusserlich wenig zusammenhängenden Handlung.

### *2. Einakter und Chronik*

Die Entwicklung des historischen Prosaeinakters ist mit dem Aufstieg der englischen Bühne am Anfang des neuen Jahrhunderts verbunden, vor allem aber mit dem Aufkommen der Repertorien-

und Amateurtheater in der Provinz. Diese Organisationen verlangten Stücke, die ihren bescheidenen Kräften und Mitteln genügten. Zugleich konnten die Dramatiker an ihnen ihre Technik schulen. Der Einakter ist daher in erster Linie als Bühnenstück zu werten; Bühnenwirksamkeit war seine erste Forderung, und sie musste auf die speziellen Verhältnisse dieser kleinen Theater zugeschnitten sein.

Grosse Ereignisse waren von vornherein von der Darstellung ausgeschlossen. Man zog kleine, bescheidene Nebenhandlungen vor, die oft am Rand eines bedeutenden Geschehens liegen. Alltägliche oder phantasievollere, heitere, problemlose Episoden ergaben kostümreiche, belebte und unterhaltende Bühnenbilder — streitende Irländer während einer historischen Parlamentssitzung in Lady Gregorys *Wrens* (1914), oder die reizenden Gartenstücke von H. Brighouse. An den Einaktern schien sich eine Zeitlang ein schottisches Nationaltheater im Anschluss an das irische zu bilden. Beide Bewegungen zogen ernstere politische Motive vor; doch verlegten auch Ferguson in *Campbell of Kilmhor* (1914) und Black in *Stuart of Ardberg* (1927) den Schauplatz der Handlung an die Peripherie des historischen Geschehens, in ein Dorf unter wenig bekannte, einfache Leute. Wurden bedeutende historische Gestalten in einem Einakter dargestellt, so geschah es in einer ebenso leichten und alltagsnahen Situation: Blacks Knox hat sich mit einer Magd und seiner Frau auseinanderzusetzen, und O'Riordans Mr. Pitt (1935) gerät mit seiner Nichte in eine Kissenschlacht und wird von ihr schwarz bemalt. Wir werden noch in anderem Zusammenhang auf diese Inszenierungsart zu sprechen kommen. Der Einakter wurde auch zu ehrgeizigeren Unternehmen verwendet: Housman lässt in *Dethronements* (1921) drei grosse Staatsmänner über ihr Lebenswerk diskutieren, und Carswell gibt in *The Duke of Albany* (1927) ein ausgezeichnetes Porträt des Bonnie Prince Charlie.

Schliesslich ist der Einakter der Baustein der modernen Chronik. Wenn wir eine solche in Akte und Szenen zerlegen, so ergeben sich lauter Einakter, die in der Regel für sich allein bestehen könnten. Die Unterredung der Jungfrau von Orléans mit Baudricourt oder der Epilog desselben Dramas ergäben aus-

gezeichnete Einakter, die ausschliesslich durch ihre vertikale Spannung beherrscht werden. Während die Szenen im früheren Drama durch die Spannung und die Entwicklung der äusseren Handlung in den dynamischen oder horizontalen Verlauf des Dramas eingegliedert waren, setzt sich eine moderne Chronik eigentlich aus scheinbar willkürlich aneinandergereihten Einaktern zusammen. Es ist nicht zu verkennen, dass manche Chroniken an diesem Punkt kranken. Wie die bedeutenderen Vertreter aber dennoch eine Einheit erlangen, werden wir weiter unten erörtern.

Die acht, in den ersten zehn Nachkriegsjahren verfassten Chroniken können in einer Beziehung zusammengefasst werden. Den Hintergrund bildet jeweils ein einheitliches, historisches Ereignis, ein Krieg. In Drinkwaters vier Chroniken sind es: der amerikanische Sezessionskrieg, der englische Bürgerkrieg und der italienische Befreiungskrieg; in *Saint Joan* ist es der hundertjährige Krieg, in Rubinsteins *Churchill* sind es die Feldzüge Marlboroughs gegen Frankreich, in Talbots *Iron Duke* die Kämpfe Wellingtons in Spanien, und in Archers *Martha Washington* (1927) ist es der amerikanische Befreiungskrieg. Äusserlich unzusammenhängende Ausschnitte aus diesem Hintergrund dienen dazu, eine Zentralgestalt in verschiedenen Situationen zu charakterisieren.

Nebengestalten traten in den früheren Chroniken wenig in den Vordergrund. In Drinkwaters Dramen verkörperten sie gewisse Strömungen des Hintergrundes und besassen daher keinen eigenen Wert. Shaw, seiner Art getreu, nahm in seiner Chronik aber den neueren Typus vorweg, liess mehrere Persönlichkeiten aus dem Hintergrund hervortreten und gestaltete sie als Individuen aus. In Williamsons *Rose and Glove* (1928) treten bereits etwa sieben Gestalten neben die Hauptperson, und auch in den übrigen Chroniken dieser Zeit erscheinen Charaktere der Periode im Vordergrund. Laurence Housman baute diese Technik in *Victoria Regina* (1930—34) am weitesten aus und bezog, wie es Swinburne und Hardy getan hatten, ein ganzes Zeitalter in den Bereich seines Dramas ein. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern aber beschränkte er sich darauf, Staatsmänner und andere markante Persönlichkeiten der viktorianischen Periode darzustellen und liess die

Ereignisse, soweit sie nicht zu deren Charakterisierung dienten, aus dem Spiel. Gegenüber Swinburne und Tennyson hatte Housman den weiteren Vorteil, wie Shakespeare und Scott eine Epoche darzustellen, mit der er noch unmittelbaren Kontakt hatte. Auch Daviots *Richard of Bordeaux* (1932) verbindet die Ausgestaltung einer das Drama klar beherrschenden Zentralgestalt mit der Skizzierung mehrerer Nebengestalten, während *Queen of Scots* (1934) bereits einen weiteren Schritt in der Entwicklung der Chronik zeigt — das Hinabsteigen der Zentralgestalt in die Gesellschaft der Nebenfiguren[1]).

Die Chronik der zwanziger Jahre zeigte die Zentralgestalt in ihrer Auseinandersetzung mit einer historischen Situation, die durch mehrere, auch unhistorische Gestalten auf der Bühne verkörpert wurde, während das Geschehen selbst sich hinter der Bühne abspielte. In Drinkwaters und Shaws Chroniken umfasste das Geschehen nur wenige Jahre. Rubinstein aber versuchte in *Churchill*, im Rahmen eines gewöhnlichen Bühnenstückes die Lebensgeschichte des grossen Feldherrn während sechsunddreissig Jahren zu dramatisieren; der Zusammenhang der einzelnen Auftritte ist darum sehr locker. Eine Epoche von gar sechzig Jahren umfasst Housmans *Victoria Regina*, doch gelang es ihm, wie es schon Rubinstein angedeutet hatte, die gesamte Periode aufleben zu lassen. Das Kommen und Gehen grosser Staatsmänner während dieser langen Epoche ermöglichte ihm, das Bild zu beleben und stets mit neuen Gestalten zu füllen, während der feste Pol in dem Getriebe die Zentralgestalt ist. Diese Struktur hatten Swinburne und Hardy in ihren Trilogien vorweggenommen.

Durch dasselbe Mittel belebte Sheriff seine Chronik des verbannten Napoleon in *St. Helena* (1936). An diesem Stück kommt die Eigenart des modernen Dramas wohl am deutlichsten zum Ausdruck. Eine einheitliche Handlung in den sechs Jahren von Napoleons Verbannung gibt es nicht; nach der alten Auffassung wäre dies kein für

[1]) Thomsons *The King's Pirate* (1934) zeigt dieselbe Tendenz, wie auch manche der jüngsten Historien, von denen nur Colbournes *Charles the King* (1936), Sangsters *Massacre!* (1935) und Drinkwaters *Garibaldi* (1936) genannt seien, und die daher als die heute geltende Form angesehen werden kann.

ein Drama verwertbarer Stoff. Und doch gelang es Sheriff, ohne wie Meldrum zu einer künstlichen Intrige zu greifen, ein fesselndes Schauspiel zu schaffen. Er gibt in zwölf kleinen Einaktern zwölf Bilder aus dem Leben Napoleons, ohne sie durch eine einheitliche Handlung, die auch nur zwei Szenen miteinander verbinden würde, zu verknüpfen. Er verliess sich ausschliesslich auf die vertikale Spannung, das gespannte Verhältnis zwischen dem grossen Verbannten und seiner alltäglichen Umgebung, einer Welt ohne Ereignisse. Auch hier, wie in Berkeleys oder in Housmans Chroniken, bringt das langsame Abbröckeln des Freundeskreises den Zeitablauf zu eindrücklicher Gestaltung.

Drinkwater und Shaw hatten ihre Chroniken dadurch belebt, dass sie die Hauptperson mit stets neuen Gestalten konfontierten. Johanna wird zuerst im Gegensatz zu Baudricourt gezeigt; er verschwindet und macht dem französischen Hof Platz. Diesen löst zunächst Dunois, und ihn wiederum die Geistlichkeit ab. Auch Gordon Daviot, die in *Richard of Bordeaux* die neueste Richtung vertritt, zeigt die Zentralgestalt in einem Kreis, der sich langsam lichtet und seine Zusammensetzung ändert. E. Thane gestaltete ihren *Disraeli* (1934) nach derselben Art, indem sie den Lebensgang und den Aufstieg des Staatsmanns durch dreizehn Jahre verfolgte in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Gesellschaftskreisen und mehreren Frauengestalten.

Wir stellten bereits die Auflösung eines sich dynamisch entwickelnden Hintergrundes als Kennzeichen der modernen Chronik im Unterschied zur viktorianischen fest. Diese Eigenart sei an zwei typischen Beispielen der beiden letzten Jahrzehnte etwas deutlicher gezeigt. Wir erwähnten, wie Shaw die Gegenspieler der heiligen Johanna wechselt; die vierte Szene enthält eine völlig aus dem Hintergrund, dem Krieg, losgelöste Diskussion ihrer drei Gegner. Die nächste Szene, eine Auseinandersetzung zwischen dem Hof und der Jungfrau, steht in keiner äusseren Beziehung zu dieser oder zur nächsten Szene, welche bereits die Gerichtsverhandlung und damit den Abschluss von Johannas Leben enthält. Die äusseren Geschehnisse der Zwischenzeit werden nicht berührt. Die Szenen sind aus dem Rahmen einer äusseren, einheitlichen Handlung herausgehoben und finden nur in der Charaktertragödie der Zentral-

gestalt einen organischen Zusammenhang. Aus diesem Grunde fällt auch der Epilog durchaus nicht aus dem inneren Rahmen, obwohl gerade er die äusserlich unzusammenhängende Struktur der Chronik augenfällig macht. Im Hinblick auf die Entwicklung der vertikalen Spannung zwischen Charakter und Situation aber ist er ebenso organisch mit dem Drama verbunden wie die Unterhaltung Cauchons mit Warwick.

Dasselbe Strukturprinzip befolgte Gordon Daviot in ihrem *Richard of Bordeaux*. Während der ersten vier Szenen wird nur die allmähliche Verschärfung der Spannung zwischen dem König und den Baronen, vor allem mit Gloucester, dargestellt. In der fünften erfährt Richard die Niederlage seiner Truppen. Die folgenden drei Szenen bringen sein Verhältnis zu seinen Gegnern Gloucester und Arundel zur Katastrophe, während er selbst für den Frieden mit Frankreich arbeitet. Das Zerwürfnis Richards mit Derby und Mowbray und die letzten drei Szenen sind dem wachsenden Einfluss des Gegenspiels, Derbys und Arundels, gewidmet und bedingen dadurch Richards Unterliegen. Wie in *Saint Joan* ist die dynamische Entwicklung auf die Änderung des Verhältnisses der Zentralperson zu den wechselnden Gestalten ihrer Umgebung übertragen. Jede Szene ist in diese Entwicklung hineinzustellen und nicht in den kausalen Zusammenhang einer durchgehenden Handlung.

Durch diese Konstruktion entgeht die moderne Chronik der Gefahr einer Zersplitterung. Durch den Verzicht auf die epische Struktur, den die Darstellung einer verwickelten Handlung mit sich brächte, und durch das Interesse an der vertikalen Spannung der einzelnen Szene kann ein historisch sehr komplizierter Stoff einfach und klar in wenige Szenen gegliedert werden.

### *3. Das traditionelle Handlungsstück*

Wenn wir in den vorhergehenden Abschnitten die neue Technik des historischen Dramas hervorhoben, so darf nicht übersehen werden, dass das alte Schauspiel, in dem die Entwicklung einer äusseren Handlung gezeigt wird, nicht aufgehört hatte zu existieren und auch heute noch weiterlebt. Einige

der besten modernen historischen Stücke gehören dieser älteren Schule an.

Der erste Akt von Lennox Robinsons *The Dreamers* (1915) ist zwar nach dem modernen Prinzip gebaut und entwickelt keine Handlung, sondern zeigt verschiedene Charaktere in der Diskussion des Problems, der Befreiung Irlands. Die vertikale Spannung im Gegensatz gewisser Charaktere und im Verhältnis der Spieler zum Ideal enthält allein das dramatische Moment. Bereits im zweiten Akt aber beginnen wir uns vornehmlich für das Schicksal der Revolution und den Grund ihres Misslingens zu interessieren. Eine Staatsszene bringt den Abfall mehrerer Grafschaften von Emmet, und in der Folge konzentriert sich die Spannung auf das Ausbleiben der Kutsche, welche die Verschwörer in die Garnison hätte bringen sollen. Das Scheitern der Revolution verfolgen wir durch eine Gruppe untätiger Aufständischer in einem Wirtshaus, während der Schlussakt Emmets Schicksal zu Ende führt. Robinson versuchte in seinen Dramen, das alte Schauspiel, das eine Handlung nach logischen Gesetzen entwickelte und durch die dynamische Spannung zusammengehalten wurde, durch das neue dramatische Prinzip zu beleben, wie es etwa Shaw in *The Devil's Disciple*, allerdings unter stärkerer Anlehnung an traditionelle Formen, getan hatte. Die Verschiedenheit dieser beiden Dramentypen geht aus einem Vergleich zwischen *The Dreamers* und Lady Gregorys *The White Cockade*, das ja einen ähnlichen Stoff behandelt, klar hervor. Hier befindet sich der eigentliche Höhepunkt der Handlung, die Niederlage Jakobs II., gleich am Anfang des Stückes, und der folgende, geradlinige Handlungsteil bis zu seiner Flucht bietet an sich keine dramatischen Momente. Das Schauspiel entsteht erst aus dem Verhalten der einzelnen Iren zu diesem Vorgang, während in Robinsons Stück die historische Handlung schon genügend dramatische Spannung enthält.

Trench befolgte in seinem *Napoleon* (1919) dieselbe Methode. Auch er entwickelt zunächst eine kunstvoll geführte Handlung: ein junger Engländer verlässt seine Familie und fährt nach Frankreich, wo er Napoleon aufsucht und als Kartenzeichner in seine nächste Umgebung gelangt. Auf einer Fahrt nach England versucht er, Bonaparte zu bekehren und stirbt. Seine Eltern verhelfen

dem Kaiser zur Rückreise, und er verzichtet auf den Angriff auf England. Diese logisch entwickelte Handlung ist auf eine ausserordentlich feine und sinnreiche Weise mit einem modernen Charaktergegensatz zwischen den beiden Hauptspielern verknüpft, der sich nach den Gesetzen der Tragödie entwickelt. Aber eine Handlung, deren einzelne Stadien sorgfältig aufgezeichnet sind, hält das Drama auch äusserlich durch seine horizontale Spannung straff zusammen.

Seit ungefähr zehn Jahren scheint diese traditionellere Darstellungsart wieder an Boden zu gewinnen. Etwa ein Drittel der bedeutenderen historischen Dramen sind Handlungsstücke. Brighouse stellte in historischen Einaktern eine von originellen, kleineren Charakteren geführte Handlung, in die sich auch eine Intrige mischt, dar. Ginsbury stattete Scribes Intrigenstück *Le Verre d'Eau* in *Viceroy Sarah* (1934) mit neuen, lebendigen Charakteren aus, verzichtete dabei aber auf einen beträchtlichen Teil von Scribes Intrige. Der erfolgreiche Dramatiker C. Bax brachte in *The Immortal Lady* (1931) eine von lebendigen Gestalten geführte, sorgfältig entwickelte Intrige, deren Spannung den Vergleich mit jedem Kriminalstück aushält. In diesen Stücken überwiegt bereits das Interesse an der spannenden Handlung dasjenige an kontrastierenden Charakteren[1]).

G. S. Rawson und Clifford Bax haben je drei historische Schauspiele verfasst, an denen sich die meisterhafte Handlungsführung sowie die Belebung gewisser traditioneller Elemente gut beobachten lassen. Im ersten Akt von Rawsons *Rudolph* (1931) wird der österreichische Kronprinz als heimlicher Förderer einer von der Regierung unterdrückten Zeitung gezeigt, und gleichzeitig werden wir in sein Verhältnis mit Maria Vetsera eingeführt. Diese beiden Handlungsfäden, seine politische Opposition und seine verbotene Liebe, werden im folgenden Akt weiter entwickelt, ohne dass Rudolph eine Entscheidung trifft: die Krone der revolutionären Ungarn wird ihm angeboten, und er verspricht seiner Geliebten im Falle seiner Scheidung die Ehe. Im gleichen Akt

[1]) Colebys *Dizzy* (1932) und Elswith Thanes *Tudor Wench* (1932) gehören zu den wichtigen Vertretern des neuen Intrigendramas.

stellt ihm sein Vater die Bedingungen für seine Thronfolge und zerstört seine Aussicht auf Scheidung. Der Schlussakt bringt das Fehlschlagen des Aufstandes der Ungarn und anschliessend die Katastrophe von Mayerling. Diese Handlung ist ausserordentlich konzentriert geführt und aller Äusserlichkeiten bar; sie könnte nicht einfacher und klarer sein. Das Bühnenbild weist ausser in der belebten ersten und letzten Restaurantszene kaum mehr als zwei oder drei sprechende Personen auf. Die Gespräche sind aber nicht so sehr vom Gegensatz zwischen Charakter oder von einem solchen zwischen Person und Situation erfüllt, sondern drehen sich um die Umstände und Mittel, durch welche die Handlung entwickelt wird. Die Spannung ist dynamisch und drängt von Szene zu Szene; jedes Gespräch ist eine Etappe im Lauf der Handlung. Wie in jedem grossen Drama fehlt aber auch die vertikale Spannung zwischen Person und Umgebung nicht.

In *The Rose without a Thorn* (1931) von Bax werden wir zuerst Zeugen des Liebeslebens der Rose, Catheryn Howard, und der Scheidung von Heinrich VIII. und Anna von Kleve. Anschliessend wirbt der alte König um die junge Hofdame. Im zweiten Akt werden sehr geschickt die heimliche Liebe der Königin zu einem jungen Mann und ihre früheren Liebschaften während eines Gartenfestes aufgedeckt. Der Schlussakt bringt das traditionelle Verhör, an dem manche Geständnisse erpresst werden, und die Kerkerszene, während der letzte Auftritt als elisabethanische Reminiszenz ein Rüpelspiel enthält.

Auch in *The Venetian* übernahm Bax die handlungs- und bewegungsreichen Szenenbilder des elisabethanischen Dramas. Vor allem auffallend ist hier das an italienische Renaissancebilder gemahnende, glänzend inszenierte Gastmahl am Hof der Medici, das in der Festszene von *The Rose* ein würdiges, imposantes Pendant findet. Bax hat durch sein Talent, auf der Bühne Intrigen zu lösen, und durch seine frische Charakterisierung das alte Handlungsdrama mit seinen stattlichen Szenen und der direkt geführten Handlung wieder zu beleben gewusst. Es wundert uns deshalb nicht, dass er es wagte, in einer Szene seiner *Immortal Lady* eine Frau durch ein schwieriges Verkleidungs- und Täuschungsmanöver ihren Gatten aus dem Gefängnis schmuggeln zu lassen.

Auf der heutigen englischen Bühne steht das traditionelle Handlungsdrama neben der neueren Art, welche auf der vertikalen Spannung fusst. Die Reaktion gegen das handlungslose Stück ist auch auf dem Gebiet der historischen Dramatik bereits in vollem Gang.

*4. Die Lösung des Problems der Darstellung der Geschichte*

(Begriff des Mediums — Unhistorische Episode — Engländertum — Wahl des historischen Moments — Reflektierte Geschichte — Chronik und Geschichte — Problematik der Iren, Schotten und des Krieges — Private Situation — Modernismus)

Die Frage, welche die Dramatiker der Nachrenaissance unbeantwortet gelassen hatten und die sich angesichts der Misserfolge der grossen historischen Dramen des 19. Jahrhunderts von neuem den Dramatikern des 20. Jahrhunderts stellte, lautet: Wie ist der Kontakt zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen dem historischen Stoff oder der geschichtlichen Persönlichkeit und dem modernen Publikum herzustellen?

Die Elisabethaner hatten noch ein direktes Verhältnis zur Geschichte besessen, die ihnen in den Chroniken geboten wurde. Sie hatten ein naives Interesse an dem Getümmel und den Gewaltakten, dem bunten Treiben in Staatsszenen auf ihren Bühnen; denn es war dem Leben, in dem sie selbst standen, das sie täglich um sich sahen, ähnlich. Die Dramatiker unter Jakob I. besassen bereits nicht mehr diese unproblematische Einstellung zur Geschichte. Sie trugen Eigenes in sie hinein — eine Erklärung, Erfundenes, Phantastisches. Grösste Vertrautheit mit der Bühne, hohes Künstlertum, das Bilden von Charakteren war es, das in dieser Epoche die Darstellung der Geschichte auf den Brettern ermöglichte, nicht mehr der historische Vorgang selbst, wie ihn Holinshed überlieferte.

Der Geschmack des klassischen Zeitalters stilisierte das Geschichtsdrama durch die Forderungen der Form derart, dass an die Stelle des Einmaligen, Konkreten des historischen Vorgangs eine starre Norm, etwas Allgemeines trat.

Die Romantiker ihrerseits legten eine so subjektive Deutung in das geschichtliche Ereignis, dass dieses wie im klassischen

Drama unwesentlich wurde. Die Viktorianer verfielen in das Gegenteil. Sie wollten wie die Elisabethaner den Stoff als solchen in seiner Fülle, ohne subjektive Eingriffe, auf die Bühne bringen. Beide aber trugen dem Interesse des modernen Publikums keine Rechnung.

Eines hatte die Geschichte des historischen Dramas im 19. Jahrhundert klar gezeigt: das Publikum interessierte sich nur dann für diese Gattung, wenn darin seine eigenen Probleme zum Ausdruck kamen, wenn seine eigene Welt auf der Bühne dargestellt wurde. Die Struktur des Melodramas wies den Weg zum neuen historischen Schauspiel, konnte aber nicht als Lösung bezeichnet werden, da in ihr die Geschichte nicht zum Wort kam. Das Interesse der Stückeschreiber galt ja der bürgerlichen Handlung, und die Geschichte diente nur als Kleiderkasten. Virginius und Strathmore waren der Lösung näher, doch wurden durch sie nur Nebengassen der Geschichte, unbedeutende Geschehnisse, der Darstellung auf der Bühne zugänglich.

Die Wiedergeburt des historischen Bühnenstückes musste von den Bedürfnissen des modernen Theaterpublikums ausgehen. Man musste die Geschichte mit den Augen des 20. Jahrhunderts betrachten. Auch Shakespeare hatte römische Geschichte vom Standpunkt seines Jahrhunderts aus erlebt, und seine Dramen blieben erfolgreich. Er hatte auch Heinrich V. auf diese Weise geschaffen, und der König wurde eine seiner lebensvollsten Gestalten und zeitlos.

Die Vergangenheit war dem Publikum fremd geworden. Es musste ein Verfahren gefunden werden, das sie ihm wieder zugänglich machte, ein Zwischenelement, ein Bindeglied musste eingeschaltet werden, durch welches die Geschichte wieder vertraut und interessant wurde. Ein Medium musste die Geschichte dem Publikum näherrücken, beide miteinander verbinden[1]).

Scott und vor allem Thackeray benutzten bewusst und systematisch ein solches Medium in ihren historischen Romanen. Sie

[1]) Wir gebrauchten den Ausdruck Medium schon einige Male in den Kapiteln über das populäre Drama des 19. Jahrhunderts. Dort war eine bürgerliche Handlung Medium gewesen, durch welches Geschichte dem Publikum zugänglich gemacht wurde — aber in welch kläglichem Masse und in welch entwürdigender Rolle!

rollten ganze Zeitalter der Vergangenheit auf, liessen sie aber durch bürgerliche Menschen mit Mittelklassgefühlen erleben. Quentin Durward verkörpert eine aufstrebende Klasse wie Henry Esmond, Rob Roy einen unsterblichen Volkscharakter. Beide Dichter hatten Geschichte nicht direkt dargestellt, sondern durch ein konkretes Zwischenelement gebrochen. Geschichte drang durch den Geist ihrer Epoche in den Roman, sie spielte im Leben einer Gestalt, die aus dem Empfinden des Publikums geboren war, eine Rolle und war diesem dadurch nah und verständlich; an dem seltsam stillen, so typisch englischen Charakter Esmonds und seinen Erlebnissen nahm es Anteil wie an dem englischen Wunschbild eines Königs in Heinrich V. Auf diese Weise konnte eine ganze Epoche voll drängender Ereignisse oder eine bedeutende Gestalt der Mittelklasse nahe gebracht werden.

Shaw und seine Nachfolger hakten im Grunde bei Shakespeare, Scott und Thackeray ein; sie zogen die Geschichte in ihre eigene Zeit herein, erklärten sie nach ihren Bedürfnissen und liessen historische Gestalten für ihre eigenen Ideale streiten. Die starren Gestalten, mit denen das Melodrama nichts anzufangen gewusst hatte, wenn sie nicht in die Musterform des Bürgerkönigs passten, und denen die Dichter kein Leben einzuhauchen vermochten — sie regten sich auf einmal, stiegen aus ihren verstaubten Nischen herunter und sprachen mit der Zunge der modernen Welt, hatten dieselben Probleme zu lösen und fühlten dieselben Bedürfnisse wie das Publikum; sie konnten lachen, toben und sich langweilen. Wie Shaw das im einzelnen zustande brachte, und welche Technik sich daraus entwickelte, werden wir nun zu betrachten haben.

Bereits in *The Man of Destiny* ging er dem historischen Geschehen aus dem Weg. Nicht einmal den Betrug Josephines, den die Briefe aus Paris verrieten, bringt er zur Sprache, sondern beschränkt sich auf spannungsreiche Andeutungen. Alle Gestalten mit Ausnahme Napoleons sind unhistorisch; die Situation ist erfunden wie die Depeschenaffäre. Das Medium, durch das Napoleon gezeichnet wird, ist also nicht Geschichte, Politik oder Familie, sondern eine kleine Intrige in rein menschlichem Rahmen. Dadurch, dass Bonaparte unhistorische und politisch nichtssagende

Gegenspieler hat — eine Frau, einen Leutnant und einen Wirt muss auch er sich von der menschlichen, nicht von der politischen Seite zeigen, und eben dadurch hatte Shaw den Zugang zum Publikum gefunden; denn durch diese unpolitischen Figuren hindurch konnte es den Schicksalsmann in seinen Schwächen und Stärken begreifen und sich für ihn interessieren[1]).

Dieselbe Methode verwendete Shaw in *Great Catherine* und in *The Inca of Perusalem*. Wiederum ist die Situation unhistorisch, aber durchaus im Bereich der Möglichkeit. Die Intrige und damit das melodramatische Element ist jedoch verschwunden. In dem früheren Drama kann auch der Engländer Edstaston als Medium bezeichnet werden, der mit seinen Gefühlen, wie es Shaw bereits in der Partnerin Napoleons angedeutet hatte, denjenigen des Publikums entgegenkommt. Da die Engländer überdies Selbstkritik lieben, hatte Shaw mit dieser genialen Kombination das Publikum ganz auf seiner Seite. Auch Katharina gelangt nicht als «die Grosse», d. h. als Herrscherin, zur Darstellung, ebensowenig wie Potemkin als General, sondern in der Auseinandersetzung mit dem um Audienz nachsuchenden Engländer müssen sie sich als Privatpersonen zeigen. Dadurch sprechen sie das englische Publikum auch als Ausländer unmittelbar an[2]). — Wilhelm II. konfrontierte Shaw in *The Inca* mit einer Engländerin, der Tochter eines Erzdiakons. Nachdem er in zwei Szenen für das nötige Gelächter gesorgt hat, ist die lange Diskussion mit einer derart unpopulären Gestalt auch für ein englisches Publikum durchaus erträglich.

Auf ähnliche Weise versuchten Rawson und Trench, Napoleon, allerdings auf der Höhe seines Ruhms, darzustellen. Jener konfrontierte den Kaiser in drei schlichten Episoden mit einem Hauptmann und einem Landpastor; dieser zeichnete Napoleon in einer erfundenen, aber durchaus glaubhaften Situation während seines Wartens in Boulogne. Während noch der Materialist Hardy den

[1]) Eine solche Situation war im Grunde nichts Neues. Die Lagerszene vor Agincourt in *Heinrich V.* war schon dieser Art. Entsprechende Auftritte in Scribes *Le verre d'eau* oder in Gutzkows *Königsleutnant* gehören trotz ihrer äusseren Ähnlichkeit nicht zu dieser Gruppe, da in ihnen nicht wie bei Shaw in erster Linie ein historischer Charakter, sondern die Intrige entwickelt wird.

[2]) Britannus in *Caesar and Cleopatra* spielt eine ähnliche Rolle.

Grund, weshalb Bonaparte England verschonte, in der Niederlage der französischen Flotte gesehen hatte, stellte Trench dem Eroberer einen jungen englischen Demokraten gegenüber, dessen eindringlichen Vorstellungen zufolge der Kaiser auf die Übersetzung verzichtet[1]).

Durch das Medium des Engländertums in der puritanischen Färbung brachte Shaw auch Caesar seinen Landsleuten näher. In seiner stoischen Leidenschaftslosigkeit und Selbstbeherrschung, in seinem durchaus praktischen Sinn und gewissen moralischen Zügen kommt dieser ebenso dem römischen wie dem englischen Heldenideal nahe[2]).

*The Man of Destiny* zeichnet noch eine andere Eigentümlichkeit, die als Medium im modernen englischen Drama eine wichtige Rolle spielt — die Wahl des historischen Augenblicks. Shaw wählte den Anfang von Napoleons Karriere und verlegte dadurch den Schauplatz der Handlung vor die mit Ereignissen überladene Kaiserzeit. Napoleon war damals menschlichen Einflüssen noch zugänglicher, und der Dramatiker konnte ihn auf der Schwelle von Erfindung und Geschichte, durch Material und Erinnerung unbelastet, darstellen. — Denselben Augenblick in der Geschichte eines grossen Menschen wählte später Elswith Thane in ihrem *Tudor Wench*. Hier stellt sie Elisabeth vor ihrer politischen Karriere als Mädchen in einem vom Hof weit abgelegenen Kreis dar. Auch sie entging dadurch den belastenden historischen Tatsachen, die beispielsweise die Chronik der Gwen John noch stark behinderten. — Auch Altersstudien boten die Möglichkeit, eine historische Gestalt ausserhalb des politischen Getriebes in einer Umgebung zu zeichnen, die dem Dramatiker reiche Gelegenheit zu persönlicher Ausgestaltung bietet. Lady Gregory stellte die in einem Kloster zurückgezogene greise Königin Devorgilla in einem

[1]) Durch ein allzu langes Verweilen auf einem philosophischen Problem — dem Wirken einer organischen Seele der Gesellschaft — blieb diesem Stück aber der Erfolg versagt, den Shaws gleichgebaute Stücke hatten. Immerhin entging auch Trench den gefährlichen Staatsszenen, die noch Boyesens Napoleonchronik (1909) bühnenuntauglich machten.

[2]) Die drei Helden Drinkwaters und Archers Martha Washington enthalten, wie wir an anderer Stelle noch ausführlicher zeigen werden, ähnlich puritanische Züge.

einfachen, erfundenen, aber überzeugenden Milieu dar. Lennox Robinson nahm diese Darstellungsart in *The Lost Leader* auf, in dem er die Legende vom Umgehen Parnells nach seinem Tod aufgriff und den ebenfalls der politischen Verstrickung enthobenen Staatsmann zeichnete. L. Housman liess in *Dethronements* drei zurückgezogene, enttäuschte Staatsmänner über ihre Erlebnisse und Hoffnungen sprechen. In jüngster Zeit stellte Sherriff Napoleon auf St. Helena, ebenfalls von seinen Taten und der Politik losgelöst, dar. Auch dieses Drama erwies sich als ein grosser Erfolg. Wie Shaw stellte er deshalb den alten «General» als Mensch in einer ganz alltäglichen Welt dar, die schon durch ihre Ereignislosigkeit ein gutes Medium abgibt: Napoleon muss sich wohl oder übel in sein Milieu und dadurch in das unsrige einordnen.

Der weitaus grösste Teil der modernen Verfasser von historischen Dramen benützte die Charakterisierung als Medium, um die Vergangenheit zu beleben. Wenige aber konnten sich auf diese Methode allein verlassen. Ein besonders eindrückliches Beispiel dieser Art gab Shaw in *Caesar and Cleopatra*. Er verband die Eroberung Ägyptens aufs engste mit dem Verhältnis Caesars zu Cleopatra und berührte den Kampf selbst nur indirekt in den beiden entscheidenden Phasen: dem Angriff der Ägypter und der Ankunft der römischen Verstärkung. Beide Stellen in der Staats- und in der Bankettszene belebte er durch das Temperament und die imponierende Entschlusskraft Caesars ausserordentlich und verringerte dadurch auch ihre Länge — eine Leistung, die ihm in *Saint Joan* nicht mehr so eindeutig gelang. Auf diese Weise ordnete er das verhältnismässig bedeutende historische Geschehen völlig in sein Charakterdrama ein und entledigte sich der Bürde historischer Tatsachen, die die viktorianische Chronik erdrückt und über alle Massen in die Länge gedehnt hatte.

Masefield versuchte in *Pompey the Great* (1910), die Frage des Mediums auf eine ähnliche Weise zu lösen. Er stellte den Feldherrn während seines ganzen Kampfes gegen Caesar dar und benützte dabei ungleich Shaw die Technik, die schon Addison in *Cato* und später wieder die Romantiker bis zu Swinburne in *Faliero* angewandt hatten: er liess Caesar und die Kämpfe wie auch den

Tod des Pompejus ausserhalb der Bühne. Das Geschehen spiegelt sich in der Zentralgestalt. Trotz dieser Lösung entging er ebensowenig wie in seinen späteren historischen Versdramen der Überlastung durch den Stoff, die seine Zeitgenossen mit grossem Erfolg vermieden hatten. Sein Pompejusdrama bewährte sich deshalb auf der Bühne nicht. Es gelang ihm auch nicht, das Geschehen derart mit seinem Charakter zu verknüpfen, wie es Shaw in seinem Caesar geglückt war, obwohl er diese Lösung anstrebte.

Auch für die Chroniken musste ein Prisma gefunden werden, durch das die Geschichte, die in ihnen in vermehrtem Mass zu Worte kam, gebrochen werden konnte[1]). Am besten gelang Drinkwater in *Abraham Lincoln* (1918) die Darstellung der in einem Charakter reflektierten Geschichte. Welches sind darin die historischen Momente? Die Überbringung der Ernennung Lincolns zum Präsidenten in seinem Wohnsitz, sein Beharren gegenüber anderen Senatoren auf der Unterstützung von Fort Sumter, die Proklamation der Abschaffung der Sklaverei in demselben Milieu; ferner wohnen wir am Rand des Schlachtfeldes der Kapitulation der Südarmee und auf dieselbe Art der Ermordung des Präsidenten bei. Das historische Geschehen ist also wie in Shaws *Caesar* auf die für Lincolns Leben und den Krieg wesentlichen Punkte beschränkt: Anfangs- und Endphase seiner Karriere, Anfangs- und Schlussepisode des Kriegs und den Höhepunkt des in Lincolns Idealen zentrierten Geschehens — die Abschaffung der Sklaverei. Die Entwicklung des Krieges ist ganz weggelassen; nur an seiner Entscheidung berühren wir das Schlachtfeld, und auch hier wird der tatsächliche Hintergrund nicht auf der Bühne aufgerollt, sondern auf zwei einfache, symbolische Aktionen beschränkt, die im Charakter der Zentralgestalt verankert sind: Lincoln begnadigt einen Gefangenen und nimmt Lees Kapitulation an. Die Knappheit der historischen Elemente, durch die Wahl der Problematik begünstigt, trug wesentlich zur Popularität dieses Stückes bei.

[1]) Drinkwater und Shaw verwendeten, wie es die Dramatiker der Nachkriegszeit zu tun pflegten, zunächst die Problematik zu diesem Zweck. Die Einfachheit und Klarheit sowie die Volkstümlichkeit der Probleme, die Drinkwater in seinen Chroniken illustrierte, trug wesentlich zur Verbreitung seiner Dramen bei.

Bedeutend mehr Geschichte dringt in *Cromwell* auf die Bühne[1]). Zwei Staatsszenen, eine ausführliche Befehlsausgabe und zwei Szenen, die ein bedeutendes Geschehen reflektieren, rücken dieses Drama in die Nähe der viktorianischen Chronik.

In *Robert E. Lee* werden wir mit dem Kommandanten der amerikanischen Südarmee an die Front geführt. In der Darstellung der Schlacht von Malvern Hill gelang es Drinkwater, eine ausserordentlich belebte, durch das ungestüme Drängen der Offiziere und das beherrschte Zuwarten Lees spannungsreiche indirekte Schlachtszene zu schaffen und das Ereignis vollständig mit dem Seelenleben des Generals zu einem beinahe mystischen Erlebnis zu verbinden, wie es nur Shaw in Caesar in bedeutend beschränkterem Rahmen gelungen war. Zwei weitere Szenen enthalten ebenfalls manche Schlachtberichte, die jedoch lange nicht so glücklich belebt sind. Natürlich bedingte auch das Thema eine Zunahme des historischen Materials. Der Haupterfolg Drinkwaters blieb *Lincoln*, in dem diese zeitgebundenen Elemente am wenigsten zu Worte kamen.

Shaw berührte in seiner Chronik *Saint Joan* den englisch-französischen Krieg nur an zwei Stellen, den entscheidenden Phasen. In der dritten Szene stellte er in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Problem des Wunderbaren und des Soldatischen in Johanna die Vorbedingung zur Entsetzung von Orléans dar. Und wenn er in der Kirchenszene den Abfall von König, Erzbischof und Generälen dramatisierte, so fiel dieser mit dem tragischen Wendepunkt in dem Leben der Jungfrau zusammen. Wie in Caesar verband Shaw auch hier Ausschnitte aus dem Krieg aufs engste mit der Charaktertragödie. Diese Szene wie auch diejenigen vor dem Hof und vor dem Gericht sind aber Staatsszenen, wie sie die Viktorianer geliebt hatten. Wie gelang Shaw ihre Belebung? Zunächst überging er die Krönung und drängte das Verhör in eine einzige Szene. Dann sorgte vor allem in der Hofszene eine stattliche Anzahl komischer Charaktere für eine leichte, heitere Atmosphäre. Die beiden anderen Auftritte aber rettet vor

[1]) Dargestellt werden: die Abstimmung des Parlaments über die Protestakte, das Lager der Puritaner vor und nach der Schlacht von Naseby, die Hinrichtung des Königs.

allem die Problematik. Dies trifft besonders für das Verhör zu[1]). Ohne Frage ist diese Szene der schwächste Punkt seines Dramas als Bühnenstück; sie ist am ehesten geeignet, den Kontakt mit dem Publikum zu verlieren. Zunächst sorgt der alberne Courcelles mit seinem ewigen Diebstahl des Bischofspferdes für etwas Heiterkeit. Auf die Länge aber verschaffen die frischen und kecken Antworten Johannas den notwendigen Kontrast zur geistigen Diskussion. Der Protestantismus Johannas aber, das eigentliche Medium, verdrängt die vielen sachlichen, wissenschaftlichen Details, die den Gang von Garnetts und Masefields Dramen beschwert hatten, und führt den Zuschauer in eine lebendige, jeden modernen Menschen interessierende Diskussion über eine zeitlose Frage. Wenn Shaw im Vorwort versicherte, dass er in diesem Drama einen besonders kräftigen mittelalterlichen Wind blasen lasse, so bezog er sich auf die Auseinandersetzung von Feudalismus, Kirche und Protestantismus in gewissen Szenen, die er dank seiner dramatischen Diskussionsgabe zur Lösung des geschichtlichen Problems benützte. In diesem Drama ging er auch der geschichtlichen Auseinandersetzung, in deren Zentrum aber stets ein Charakter steht, nicht aus dem Weg.

Housman betonte im Vorwort von *Victoria Regina*, dass er sein Material von «side-incidents, which have not as yet found their way into history[2])» bezogen habe. So umgeht er grundsätzlich Staatsszenen und solche Auftritte, in denen ein historisches Geschehen zur Darstellung gelangt, und verlegt sich auf Privatszenen, in denen weniger die äussere, politische Seite seiner Gestalten als ihre menschliche zum Vorschein kommt. Bezeichnend hierfür ist *The Six O'clock Call*, wo die Abgeordneten der Regierung am frühen Morgen in den Palast eindringen, dessen Bewohner sich noch in tiefem Schlaf befinden, um der jungen Viktoria ihre Ernennung zur Königin mitzuteilen. Housman versteht es, derartige Situationen durch humorvolle Geständnisse von Staatspersonen,

[1]) Edward Garnett versuchte noch 1911 nach der Art der alten Chronik, allerdings durch feine Charakterisierung belebt, das historische Geschehen, *The Trial of Joan d'Arc*, mit naturalistischer Genauigkeit Punkt für Punkt zu dramatisieren. Shaws Darstellung unterscheidet sich vor allem durch die Verwendung des Mediums, der Problematik der Zentralgestalt.

[2]) S. 14.

die uns hinter die Kulissen der Politik blicken lassen, leicht und unterhaltend zu gestalten. Den Hauptakzent im Bildnis der Königin verlegte er auf ihr Verhältnis zu ihrer Mutter und zu ihrem Gatten. *Morning Glory*, wo Albert mit Viktoria während des Rasierens plaudert, ist bezeichnend für die Frische, mit der Housman die Königsgeschichte gestaltet. Und dort, wo die stattliche Reihe von Staatsmännern mit der Zentralgestalt in Berührung kommt, geschieht es weniger, um ein politisches Geschehen zu erörtern, als die Art ihrer Beziehung in gegensätzlicher oder übereinstimmender Weise zu beleuchten. Stets trägt das Interesse an der Person die politischen Gespräche. In *God Bless Her!*, wo sich die Königin mit Disraeli über Gladstone und die imperialistische Politik unterhält, geschieht es in derart leichter und klarer Art, dass das Gespräch wie eine moderne Konversation über ein aktuelles Thema anmutet.

Anderen Gesichtspunkten folgten die irischen Dramatiker. Sie schrieben in erster Linie für eine nationale Bühne und nicht für die internationale wie Shaw. Sie dramatisierten daher nicht wie dieser fremdländische Stoffe, sondern die Vergangenheit ihrer eigenen Heimat. Durch die nationale Bewegung in Irland um die Jahrhundertwende und das stets wache politische Interesse der Iren besassen diese Stoffe schon an sich genügend Anziehungskraft. Diese Dramatiker fanden aber auch das Medium, durch welches diese Stoffe einem weiteren Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Yeats, in dessen Gefolge sich George Moore und Lady Gregory in ihren Graniadramen bewegten, ging von Voraussetzungen aus, die für ein nationales Theater nicht stimmten. Das Medium für ein grosses Publikum lag nicht in der Atmosphäre der Legende, in Lyrik oder Traumgestalt[1]).

*The White Cockade* der Lady Gregory (1905) brachte erst die Lösung. Hier wird ein historisches Geschehen, die Niederlage König Jakobs II. in Irland im Kampf gegen die Truppen Wilhelms, durch das irische Volk erlebt. Unhistorische, betrachtende Vertreter des Volkes sind die Hauptspieler dieses Dramas. Ihr Interesse kreist aber nicht wie im Melodrama um eigene, bürger-

[1]) Vgl. darüber Malone: The Irish Theatre.

liche Angelegenheiten, sondern um den Ausgang der Schlacht am Boyne und um den politischen Hauptspieler, den König. Der erste Akt führt uns in eine Wirtschaftsküche, wo irische Zivilpersonen von typischer Prägung, keine Soldaten, in ihrer Beschäftigung mit dem historischen Ereignis gezeigt werden. Diese Menschen sind das Medium von Lady Gregorys echten «folk-history plays». Denn Volksgeschichte stellt sie dar, wie alle Irenstücke mit aktueller Politik geschwängert und nur für Irländer geschrieben. II 1, wo Jakob nach der Schlacht gezeigt wird, berührt lange nicht so stark wie die folgende Szene, in welcher der flüchtige König in einen Kreis irischer Wilhelmisten gerät und durch die patriotischen Worte Sarsfields gerettet wird. Denn das heutige Denken und Fühlen des irischen Mannes aus dem Volk hat sich nicht weit von demjenigen der Stuartzeit entfernt. Immer noch leben die Probleme dieser und einer noch viel früheren Epoche in ihm weiter. So gab Lady Gregory in *The Canavans* den Eindruck wieder, den Elisabeth auf den irischen Bauern machte, ohne diese Gestalt wie in ihrem früheren Stück selbst auf die Bühne zu bringen[1]).

In *The Wrens* wird die Abstimmung über die englisch-irische Union von 1799 durch ein typisch irisches Geschehen entschieden: der Diener, der seinen Herrn zur Abstimmung holen sollte, diskutiert und vergisst ob des Streites zweier fahrender Sänger seine Aufgabe, und die Vorlage wird mit einer Stimme, das Schicksal Irlands durch diesen winzigen, wiederum aus dem Wesen der Iren geborenen Vorfall bestimmt. Wie schon aus den Titeln hervorgeht, mischt sich stets eine bittere Ironie in diese politischen Stücke.

Unter den Iren führte zunächst O'Riordan die Technik der Lady Gregory weiter und zeichnete in *The Piper, an unended argument*, dessen Titel schon die Verlängerung der Problematik in die Gegenwart andeutet, ein Bild des zeitlosen irischen Freiheitskämpfers auf historischem Hintergrund.

---

[1]) Dieselbe Technik benutzten Masefield in *Good Friday* (1917) und Drinkwater in *A Man's House* (1934) zur Darstellung der Passion Christi. Drinkwater schuf ein ansprechendes, starkes Schauspiel, in dem er, wie der Laureatus die Leidensgeschichte als Hintergrund, ihre Strahlen und Schatten in ein einfaches Familienleben werfen lässt. - Diejenigen Dramatiker, die den Weltkrieg zum Gegenstand ihrer Schauspiele machten, führten die Technik der auf mehrere unhistorische Charaktere reflektierten Geschichte weiter.

Wie Lady Gregory, allerdings ohne den unter den irischen Prosadramatikern üblichen politischen Einschlag, aktualisierte Synge das Deirdremotiv durch die Erkenntnis des zeitlosen irischen Bauerntums. Durch dieses Medium gelang es ihm, die Schranken zwischen Legende und Gegenwart niederzureissen, die Zeit auszuschalten. Verzicht auf Individualisierung der Charaktere, Eintauchen der Gestalten in ihre natürliche Umgebung und eine bodenständige, kraftvolle Sprache waren die Elemente seines Mediums. In Deirdres Flucht nach Alban liegt etwas von jener Sehnsucht nach dem Traumland, die auch aus Yeats' und Martyns Dramen spricht, und ihr tragisches Schicksal ist dasjenige aller irischen Träumer. Darüber hinaus versieht aber auch die menschliche Tragödie, die in dem einfachen Geschehen zum Ausdruck kommt, den Dienst eines Mediums.

Lennox Robinson versuchte eine direktere Darstellung eines Stoffes der Vergangenheit als Lady Gregory in ihren Dramen. In *The Dreamers* und *The Lost Leader* schuf er eigentliche historische Schauspiele. Das Verhältnis mancher Menschen zur Revolution von 1808, also der stets lebendige irische Freiheitsgedanke und das Problem des ständigen Fehlschlagens derartiger Bestrebungen, sind Medium und Gegenstand zugleich. Er unternahm es als einziger, einen irischen Aufstand zu dramatisieren, ohne ihn durch ein speziell hinzugefügtes Medium zu brechen. Dies gelang ihm dadurch, dass er eine stattliche Zahl von Aufrührern, aber wenige eigentlich historische Gestalten, in seine Rollenliste aufnahm. Neben dem Schicksal Emmets stellt Robinson auch dasjenige der Brüder Brady dar: ihre feurige Begeisterung für das Unternehmen und den Anführer, die Skepsis des erfahrenen älteren Bruders. Die Bedenken der gewiegten Führer der Grafschaften, der Gegensatz von Alter und Jugend, das unentschlossene Abwarten gewisser Elemente im Wirtshaus sind Motive, die über den irischen Interessekreis hinausreichen. Nur an wenigen Stellen griff Robinson das historische Geschehen direkt auf, wie in der ausgezeichneten Staatsszene II 1. Den Aufstand selbst aber liess er nach der Art der Lady Gregory — wobei er aber Medium und Vorgang handlungsmässig verknüpfte — eine untätige Gruppe von Rebellen vom Wirtshaus aus verfolgen. Um die Wirklichkeitsnähe

von Robinsons Dramen zu veranschaulichen, sei ein kurzer Ausschnitt aus dieser Szene wiedergegeben:

*Peter.* There! They're off! Are you coming, men?
*Voices.* What's that! Is he out? Yerra no. I tell you he is. Look out of the window, Mike. Can you see anything?
*Mike.* It's Emmet sure enough. He's his sword drawn. There's a crowd after him.
*Mrs. Dillon.* (Trying to pass.) I beg your pardon, Sir.
*Peter.* Are you coming?
*Hannay.* How many has he with him?
*Mike.* Not many. And there's all the rabble of the town joining on.
*Hannay.* Go on yourself, Peter. 'Tis better for us to hold ourselves in reserve, I think.
*Peter.* You damned cowards.
*Freyne.* I'll allow no man to call me a coward. (He is pulled back by his friends.)
*Mrs. Dillon.* Will you let me pass with the drink?[1])

Während der eigentliche Aufstand sich im Hintergrund abrollt, werden Volkstypen in ihrer Reaktion auf das Ereignis gezeigt. — Auf geniale Art brachte Robinson in *The Lost Leader* Parnell durch ein modernes Medium zur Darstellung. Der unruhige Greis verrät hier unter dem Einfluss einer Suggestion diejenigen Elemente seines Unterbewusstseins, die sein Leben belasteten: einen Sarg, eine Frau, falsche Freunde und einen Namen. Durch diese psycho-analytische Studie gelang es Robinson, diese historische Gestalt in einem kleinen, modernen, freudig angehauchten Menschenkreis zu zeichnen. Die irischen historischen Dramen, die als Medium den irischen Freiheitsgeist und das Volkstum benützten, fanden mit diesem bitteren Werk aus dem letzten Kriegsjahr ihren Abschluss.

Wie wichtig die Beachtung des Mediums ist, zeigen die Dramen von T. Gray über altägyptische und altirische Geschichte (1920, 1923, 1925). Er versuchte, in langen Zyklen und kürzeren Dramen

[1]) II 3, S. 49.

legendäre Stoffe als solche zu dramatisieren. Die Vorgänge muten uns fremd an, das Wunderbare wirkt lächerlich, und das Geschehen überzeugt nicht. Gray versuchte, eine mittlere Lösung zwischen Synges Bauerntum und -sprache und Yeats Poesie zu finden, verfehlte aber das Medium.

In den englischen historischen Dramen trat das vaterländische Interesse, das die irischen Stücke ausgezeichnet hatte, erst bedeutend später zutage. Hier war es vor allem Lawrence Housman, der mit der Dramatisierung der jüngsten Vergangenheit, des viktorianischen Zeitalters, anregend wirkte. Grossen Erfolg hatten auch jene, die mit dem nationalen Interesse noch eine leichte Problematik, die wir später erörtern werden, verknüpften. Es ist bemerkenswert, dass die letzten zehn Jahre eine stattliche Anzahl Dramen auch über die ältere englische Geschichte hervorgebracht haben, die alle mehr oder weniger deutlich ein aktuelles Problem — Imperialismus oder Friedenspolitik? — spiegeln.

Die irische Erneuerungsbewegung scheint in Schottland ihre Fortsetzung zu finden. Einige schottische Dramatiker nahmen, wie wir bereits früher erwähnten, in Einaktern die irische Darstellungsart auf, d. h. sie versuchten, historische Momente, die für das schottische Volk und seine Geschichte bezeichnend sind, durch das Medium des nationalen Interesses zu dramatisieren. Das vielbeachtete erste Stück dieser Art war Fergusons *Campbell of Kilmhor* (1914). Es stellt einen kleinen, an der Peripherie des Schottenaufstandes von 1745 liegenden, schlichten, volksgeschichtlichen Vorfall dar: während eine Mutter ihren Sohn von den Engländern erschiessen lässt, um das Versteck von Geächteten nicht preiszugeben, verrät es die schwächere Morag im Augenblick, als der Patriot erschossen wird. Das Opfer der patriotischen Mutter und ihres Sohnes war also umsonst. Diese anspruchslose, von elementaren Spannungen erfüllte Szene spiegelt die Uneinigkeit der Schotten in diesem Kampf, die vergeblichen Opfer, die für ein Ideal gebracht wurden.

Cocker gestaltete in *Graham of Claverhouse* (1929) dieselbe Spannung zwischen England und Schottland nach der Niederlage von 1679 gegen Karl II. Der verständige Schottenführer Blair, der die Nutzlosigkeit des Kampfes voraussah, wird von Fanatikern

beinahe umgebracht und muss von dem toleranten Engländer Claverhouse befreit werden. Wiederum ist das Problem der schottischen Freiheitsbewegung an einem einfachen Ereignis, abseits von Schlachten und Staatsszenen, dramatisiert. — Black gab in *Stuart of Ardberg* (1927) eine vom schottischen Volkscharakter erfüllte Episode aus der Zeit nach der Niederlage der Stuartanhänger von 1746. Der trotzige Loyalist Donald ermordet seinen schwachen Bruder, der sich weigert, gegen die Verfolger zu kämpfen, nimmt seinen Namen Stuart an und fällt als Held gegen die Feinde seines Königs — wiederum ein unbekanntes, lokales Nebengeschehen aus einem grossen Ereignis[1]).

In den meisten historischen Dramen der Kriegs- und Nachkriegszeit klingt das Motiv des grossen Geschehens auf, ohne den eigentlichen Stoff für das Drama abzugeben. Die allgemeinere Problematik, die der Weltkrieg hervorrief, half mit, die irische Dramatik zu verdrängen. Wir werden im nächsten Abschnitt diesen Einfluss auf viele Charaktere feststellen. Hier beschäftigen wir uns mit denjenigen Schauspielen, die den Krieg und seine Problematik auf direktere Weise zur Darstellung brachten; denn auch solche Dramen sind als historische zu bezeichnen.

Wir übergehen die propagandistischen Deutschenhasser- und Pazifistenstücke Archers, Stephen Phillips' und Galsworthys und die weniger bedeutende *Red Night* von Hodson und betrachten die beiden bedeutendsten Beispiele: *The Conquering Hero* (1923) von Monkhouse und Sherriffs *Journey's End*. Der erstere benutzte als Medium für das Erleben des Krieges den Künstler Chris Rokeby und durch ihn den intellektuellen Kulturmenschen, der sich gegen eine patriotische, kriegsbereite Familie abhebt und sein Leben erhalten will:

[1]) Auch einige anspruchsvollere Schauspiele hat die schottische Dramenbewegung hervorgebracht. Robert Bain gibt in seiner Verschronik *James I of Scotland* (1921) eine vom schottischen Volkscharakter erfüllte, lebendige Studie dieses Königs, der starrköpfig mit dem Schwert seine Barone zum Frieden zwingen wollte. — Compton Mackenzie verfasste 1931 sein Hörspiel *The Lost Cause*, in dem er chronikartig das Fehlschlagen der Thronansprüche des Prinzen Charles Edward in den Jahren 1745—1746 darstellte und noch einmal den alten royalistischen, kämpferischen Schottengeist aufleben liess — das Medium der Schottendramen. Auch heute entstehen noch Schauspiele, welche diese Tradition weiterführen.

«If that ghastly accident comes —if they invade us and subdue us and govern us—d'you think I and my kind will be conquered? It would all be a hideous irrelevance. They may trample on us or kill us, but they can't enslave our minds. We'll go on living —some of us. I've my faith too, and it isn't just in guns— England! I can think of England too. Humiliation and defeat may be our salvation[1]).»

Er rückt dennoch ein, erlebt in einer Scheune als Gefangener, was Krieg heisst, und kehrt als Rekonvaleszent, schweigsam und gebeugt, in sein Dorf zurück, wo ihn in bitterer Ironie die Dorfmusik empfängt — eine vernichtete Seele. Dieses Stück spricht durch die Objektivität an, mit der die Tragödie gezeichnet ist: Chris versteht und ehrt die soldatisch Gesinnten; sein Vater, ein Oberst, drängt ihn nicht; seine Braut ist Patriotin aus selbstloser Hingabe. Historie wird keine dargestellt, und doch ist das Schicksal einer Generation und vielleicht noch mehr als einer Generation in dieser Tragödie gezeichnet — sie spricht daher weiteste Kreise an.

Bedeutend näher rückt Sherriff an die Front heran. Sein Medium sind eine Handvoll Offiziere, keine historischen Gestalten, sondern der Offizier im Graben, dessen Seelenregungen aufgezeichnet werden. Die Feinheit der psychologischen Studie, die Unmittelbarkeit des Erlebens und die realistische, durch das Milieu auf einem gewissen Niveau gehaltene Wiedergabe vermochten ein weites Publikum zu fesseln und das Erlebnis des Grabenkrieges eindrücklicher, als es ein Drama mit einem Generalstabschef als Zentralgestalt gekonnt hätte, zu vermitteln.

Wie Monkhouse benützte auch Glover in drei am Anfang der zwanziger Jahre verfassten Dramen die soziale und politische Problematik der aus den Gräben zurückgekehrten Armee als Medium[2]). Er dramatisierte die Problematik von drei unterdrückten Schichten: Masse, Jude und Ire. In seinem ersten und dramatisch besten Schauspiel, *Wat Tyler*, konzentrierte er das Schicksal einer ganzen Klasse nicht wie Monkhouse in einen

---

[1]) I, S. 29.

[2]) Siehe darüber das ausgezeichnete Kapitel in Dukes: The Youngest Drama.

einzelnen Menschen, sondern liess möglichst viele ihrer Vertreter an dem Geschehen teilnehmen. Aus ihnen ragen die Verkünder zweier Ansichten, der praktische Tyler und der radikale Theoretiker Ball, nur mässig hervor. Wie einst in Southeys Versdrama ziehen wir mit dem Heer der Rebellen nach London. Vor allem der dritte Akt bietet manche interessante Studien über die innere Struktur des Aufstands, die Southey übergangen hatte — die Zersetzung der disziplinlosen Masse, die in tatloser Üppigkeit lebt und schwelgt. Ball verkörpert wie bei dem Romantiker das Ideal der Bewegung; Tylers Verhalten zu ihm spiegelt das Verhältnis der gesamten Bewegung zum Ideal; beide trennen sich auf dem tragischen Höhepunkt des Dramas. Mit Ausnahme einer kurzen Szene, die das Kräfteverhältnis der anderen Seite beleuchtet, ist das aufständische Volk Medium und Träger der Handlung. Dadurch befreit sich der Dramatiker von dem Gewicht der historischen Tatsachen, die in den Reibungen der beiden Parteien bestehen, und kann sich ganz der Ausgestaltung des Aufstandes widmen. Glover propagiert keine Lösung, sondern objektiviert das Problem der unteren Klasse völlig im Leben und Treiben des Volkes aus dem 14. Jahrhundert.

Das Medium des historischen Dramas der Iren und der Schotten, der Kriegszeit und der ersten Nachkriegsjahre war fast ausnahmslos ein Problem gewesen. Wie wir am Unterschied der beiden soeben besprochenen Kriegsdramen feststellen können, machte die Problematik am Ende des dritten Jahrzehnts einer problemlosen, weiter unten zu erörternden Gestaltungsweise Platz. Einige Dramen der dreissiger Jahre zeigen aber dennoch, dass das Problemstück nicht aufgehört hat zu existieren: Rawson verfasste als Bedeutendster dieser Richtung drei Tragödien, auf die wir kurz eingehen müssen.

Zehn Jahre nach seinen Napoleonepisoden, in denen er die tragische Verzichtleistung einer historisch unbedeutenden Person unter dem Druck des Eroberers dargestellt hatte, trat Rawson mit *The Golden Hind* in den Bereich der Weltgeschichte. Drake, von Elisabeth unterstützt, ist hier der Verfechter der imperialistischen Politik und hat auf seiner Fahrt den Widerstand Doughtys, seines Freundes und zugleich Burgleighs Vertrauten, als des Ver-

teidigers des Friedens mit Spanien zu überwinden — in dem tragischen Unterliegen und dem freundschaftlichen Verständnis der Gegner und Freunde liegt der Reiz von Rawsons Tragik. — In *Scandal at Court* ist es Prinzessin Amalie, die aus Verzweiflung ein Verhältnis mit dem Gardeleutnant Trenck eingegangen hat und sich dem Willen ihres Bruders, Friedrichs des Grossen, beugen muss und ihre Liebe aus Standesrücksichten zerstört sieht. Der Gegensatz zwischen absolutistischem Regime und Privatleben, Staat und Individuum, Geschichte und Leben liefert die tragische Spannung, die Rawson am eindrücklichsten in *Rudolph* dargestellt hat. Hier befindet sich der österreichische Thronfolger in dem Netz der absolutistischen Politik seines Vaters und Taaffes. Er bemüht sich, aus den Banden einer Staatsheirat herauszukommen und mit seiner Geliebten zu leben. In dieser Tragödie gelang es Rawson am besten, das Geschehen fast ganz aus der politischen Verquickung zu lösen und in den Zusammenhang einer zeitlosen Problematik zu stellen. Alle drei Schauspiele befinden sich im Bereich derjenigen Problemstellung, die das heutige historische Prosadrama charakterisiert: der Gegensatz eines freien Individuums und einer auf Macht und Gewalt aufgebauten Umgebung.

Das historische Prosadrama der dreissiger Jahre hat ein neues Interessegebiet in der unproblematischen Betrachtung und Erklärung der Geschichte und ein ausserordentliches direktes Verhältnis zu ihr gefunden, das sich in dem Bestreben äussert, hinter die Kulissen der Geschichte zu gelangen und dort Menschen und Motive zu finden, die von den heutigen nicht sehr verschieden sind. Diese neue Geschichtsbetrachtung wird von einer nüchternen, gegen alte Werte respektlosen Generation getragen, die in ihrer Zeit festen Fuss gefasst hat und, ihrer eigenen Gefühle und Ideen sicher, dieselben Momente in der Vergangenheit sucht und findet. Der vorwiegend forschende und ernste Ton der historischen Dramen der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts macht einer völlig illusionslosen Nüchternheit Platz[1]).

[1]) Dieser Unterschied zeigt sich auch in den Dramen Shaws, etwa in den wenig mehr als zehn Jahre auseinanderliegenden *Saint Joan* und *The Six of Calais*, in Housmans *Pains and Penalties* und *Victoria Regina*, oder in Barings *The Black Prince* und *Unreliable History*.

Im englischen historischen Drama ging die Neuerung von den Schauspielen über die jüngste Vergangenheit aus. Wir erwähnten bereits, dass Housman seine viktorianischen Staatsmänner in dem häuslichen Milieu ihrer Zeit darzustellen pflegt. So sehen wir in einer Szene den alten Gladstone beim Damenbrett, während ihm seine Frau einen Halswärmer strickt. Dieses intime Erfassen einer historischen Person führten Coleby und E. Thane in ihren Disraelidramen weiter; Williamson folgte in jüngster Zeit mit *Mr. Gladstone* und O'Riordan mit *Mr. Pitt.*

Sogleich wurde das neue Medium, die private Situation, auch auf die Dramen über alte Geschichte übertragen; es ist eines der Kennzeichen des heutigen historischen Schauspiels. Die «drawing-room»-Szenen ersetzen die unhistorische Episode Shaws und die reflektierte Geschichtsdarstellung der Iren und ihrer Nachfolger. Betrachten wir einen Auftritt aus einem grösseren Drama, wie Gordon Daviots *Richard of Bordeaux.* In I 3 führt die Verfasserin die historischen Gestalten in einem Wohnzimmer, offenbar nach dem Essen, zusammen; denn der moderne Mensch entdeckte, dass auch die Helden der Vergangenheit nicht nur Pläneschmieder waren und sich nicht nur in Staatsszenen oder im dunkeln Kämmerlein fanden, sondern wie er selbst auch ihre Ruhestunden hatten, in denen sie sich zeigten, wie sie wirklich waren. Hier unterhalten sich die Damen des Hofes im besten Konversationsstil über die Haarmode ihrer Zeit, über einen Skandal der Lady Oxford, während die Herren, vom späteren Bolingbroke angeregt, über Turniere, Schlachten und den Weinhändler diskutieren, wie sie es heute über Sport und Politik tun. Diese Szene trägt zum Fortgang der Handlung wenig bei, und doch möchte man sie nicht missen; denn durch das Medium der Modernität wird uns die Epoche besonders nah gebracht — gewisse Dinge ändern sich nicht[1]).

Wir erwähnten bereits, wie Sherriff den Reiz auskostete, den grossen Eroberer Napoleon in einer alltäglichen Umgebung darzustellen, ihn mit feiner Ironie in den kleinen Reibereien zu be-

[1]) Ebenso aktuell mutet einen Graveleys *Great Cats Play Chess* (1933) an, wo das ewige Thema der englischen historischen Komödie, der Hof Karls II., in der Atmosphäre einer modernen, eleganten Gesellschaft dargestellt ist.

obachten und Aufgaben des Alltags lösen zu lassen. Man höre den Kaiser über die tägliche Milchversorgung:

*Napoleon.* Why do we always have sour milk?

*Cipriani.* Your majesty knows what the roads are like! It comes three miles from Jamestown in the heat of the day. Over an hour on the bullock-cart. It's a wonder it isn't cheese by the time it gets here.

*Napoleon.* There must be some way: they can bring it at night—or, better still, why can't we have our own cow?

*Cipriani.* An excellent idea, sir. I know exactly where we can...

*Napoleon.* Mr. Balcombe's got some cows. Ask him to sell you one. Don't say it's for me. Say it's for yourself and pay what you would pay for a cow.

*Cipriani.* Of course, your Majesty!

*Napoleon.* What would you pay?

*Cipriani.* Well, sir—

*Napoleon.* Work out how much we pay for milk per week and assume that a good cow lasts four years...[1])

Wie Sherriff zieht Baring in den Einaktern von *Unreliable History* (1932) Spannung und Humor aus dem Verhältnis einer bedeutenden historischen Gestalt zu einer alltäglichen Situation. Wie Housman und andere moderne Dramatiker benützt er dazu Szenen, welche in die Geschichte keinen Eingang gefunden haben oder unerklärt geblieben sind. So lässt er Heinrich VIII. mit Catherine Parr über die Farbe von Alexanders Pferd diskutieren oder Karl VI. von Frankreich ob des beharrlichen Betrügens und Leugnens seiner Familie beim Kartenspiel rasend werden. In *The Three Minutes of the Death of Caesar* gibt er drei Telephongespräche zwischen Cleopatra und Caesar. Der letztere lässt sich in seinem Entschluss, in die verhängnisvolle Senatssitzung zu gehen, zweimal von der unsteten Frau beeinflussen. Nach Beendigung des letzten Ferngesprächs erfährt Cleopatra von dem bevorstehenden Anschlag auf Caesar. Als sie erneut anläutet, ist

[1]) Sz. 2, S. 28.

er bereits in seine letzte Sitzung gegangen. Ein winziger, alltäglicher Umstand hilft zur Erklärung eines folgenschweren historischen Ereignisses mit. Weshalb sollte der rechthaberische Heinrich VIII. nicht aus Freude, dass er einmal im Wortgefecht mit seiner Frau Recht behielt, sie am Leben gelassen haben? Oder weshalb sollte nicht Cleopatra durch einen ebenso nichtigen Grund an der Warnung Caesars verhindert gewesen sein?

Andere Episoden, von denen die Geschichte nichts berichtet, dramatisierte Arkell in seiner historischen Revue *1066—and All That* (1934), einem der erfolgreichsten historischen Bühnenstücke unserer Tage. Medium ist hier der «Common Man», der mit seiner Familie ein Wachsfigurenkabinett betritt und während seines Schläfchens die Geschichte Englands in ihrer ganzen Bedeutungslosigkeit für ihn erlebt. Die Entwertung der Vergangenheit, die gewisse historische Schauspiele kennzeichnet, tritt hier unverhohlen zutage. Der Mann von der Strasse sieht lauter Individuen, die über belanglose Dinge streiten. Keine der historischen Personen kümmert sich um ihn: er wird von Heiligen bekehrt und angepumpt; Alfred lässt seine spärlichen Kuchen anbrennen; Wilhelm verurteilt ihn wegen des Bruches seines Waldgesetzes; er bewacht die Zugbrücke, während die Schlossherrin den Troubadour herzt und vom heimkehrenden Kreuzritter überrascht wird. Wenn das Publikum auf diese Weise die Geschichte sieht — wo ist dann der Platz des historischen Dramas? Einige kleinere Produktionen mögen das Bild des neueren Prosadramas vervollständigen.

Wie konnten Männer wie Leonardo oder Machiavelli den Vergiftungen Cesare Borgias entgehen? Talbot gibt in seinem Einakter *Lucrezia Borgia's Little Party* (1933) die Antwort: Cesare möchte beide und Fiammetta dazu während des Essens vergiften; aber die eitle Lucrezia weiss aus persönlichen Gründen ihre Günstlinge vor dem Anschlag zu bewahren, bis aus Versehen der Liebestrunk die Runde macht und alle sich in die Arme fallen.

Auch Shaw bot sich an, «unzuverlässige Geschichte» zu dramatisieren. In *The Six of Calais* (1936) gab er eine Erklärung, weshalb Eduard III. die sechs Geiseln der Stadt Calais begnadigte. Königin Philippa erkundigt sich zunächst, ob ihr königlicher Gatte nicht vergessen habe, den Bauchwärmer anzuziehen. Als sie

die sechs mangelhaft bekleideten Greise sieht, regt sich ihr Mitleid, und sie dringt in Eduard, bis er weint und den geknebelten Piers freigibt — ein Resultat, das die Bitten von Eustache und der Spott Hardmouths nicht erreicht hatten. Als auch jetzt Piers mit Schmähungen nicht aufhört, bellt der König vor Vergnügen und begnadigt ihn — die kleine eheliche Rache für seine frühere Schwäche tut ihm wohl.

Weshalb sollte man nicht versuchen, mit modernen Motiven eine weitere dunkle Stelle in der Geschichte Roms zu erklären, nachdem Sherwood Hannibals Rätsel gelöst hatte? Mary Stocks schlägt in *Hail Nero!* (1933) vor, dass der extravagante Kaiser ein modern denkender, sozialer Reformer war, der den Brand Roms verursachte, um einen störrischen Senat zu zwingen, die ungesunden Holzhäuser der «slums» seiner Hauptstadt durch neue Steinbauten zu ersetzen.

Auch die Ilias bot Probleme, welche die Geschichtsforschung nicht gelöst hat. Welches ist die Ursache des gewaltigen trojanischen Kriegs? H. M. Harwood findet in *These Mortals*, er sei das Resultat kommerzieller Spannungen gewesen. Als Vorwand habe die Flucht Helenas gedient, die als Entführung ausgelegt werden musste, um den dadurch notwendig gemachten Schutz der Familienehre als eigentliche Kriegsursache vortäuschen zu können. Nachdem der Krieg auf diese Ursache zurückgeführt ist, besitzt er wie Homers Dichtung keinen Wert mehr für den modernen Dramatiker. Die Geschichtsauffassung, die aus diesen modernistischen Dramen spricht, hat Harwood im Epilog dargestellt. Er vereinigt alle Machthaber der Weltgeschichte, von Agamemnon bis Hitler und Semiramis bis Viktoria, im Hades.

*Mussolini.* I am among my equals. Among the makers of history.

*Napoleon.* You are among the damned. In the home of the disillusioned.

*Mussolini.* Disillusioned?

*Napoleon.* We see the world from here as it is... that is our tragedy.

*Mussolini.* (Quietly.) I am not afraid to look at the world.

*Napoleon.* You will be. You have only been dead two years. I have been dead a hundred years. I know now just where I get off. And I was a bigger man than you[1]).

Und als Zeus erscheint, um zwei Menschen Unsterblichkeit zu verleihen, fällt seine Wahl auf Uncle Tom, den ehrbaren Sklaven, und Helena, die schöne Frau...

Trotz aller Entheroisierung hatte Shaw an den Grossen der Weltgeschichte noch Positives gefunden, das ihre Darstellung auf der Bühne ermöglichte. Er unternahm lediglich, wie wir im folgenden Kapitel ausführen werden, eine Neuwertung. Die modernisierende Entwertung der Geschichte in den letztgenannten Dramen aber wirkt rein negativ und lässt den Sinn und das Fortbestehen des historischen Schauspiels fraglich erscheinen, es sei denn, man erniedrige es zu einer reinen Unterhaltungsform.

### *5. Historische Charaktere bei Shaw*

Hatten wir in Shaws ersten Dramen, was ihre Form betrifft, eine deutliche Anlehnung an das Melodrama, in seinen beiden grossen historischen Schauspielen die Übernahme gewisser Elemente aus der viktorianischen Chronik und dem Melodrama, festgestellt, so zeigt sich in der Charakterzeichnung der eigentliche Revolutionär. Seine Charaktere überragen diejenigen seiner Zeitgenossen und Nachfolger in dem Masse, wie Beatrice Cenci und Faliero die übrigen romantischen Bühnengestalten. Um ihre literarhistorische Bedeutung im geschichtlichen Schauspiel zu ermessen, muss man sich an die Tätigkeit Shaws als Kritiker an der *Saturday Review* von 1895—1898 erinnern. Denn in diesen Aufsätzen wie auch in den Vorworten zu seinen eigenen Dramen findet sich die Grundlage seiner Charakterzeichnung.

Er untersuchte die zeitgenössischen historischen Schauspiele vornehmlich auf zwei Dinge: auf die Realität der dargestellten Menschen und auf die Rolle der romantischen Gestalt im realistischen Rahmen. So stellte er an R. Homes *Nelson's Enchantress* fest:

---

[1]) S. 95.

«It still remains true that the British public is uncapable of admiring a real great man, and insists on having in his place the foolish image they suppose a great man to be[1]).»
«...Nelson was no nice, cultured gentleman[2]).»

Dem netten, korrekten Herrn auf der Bühne, dem Typ des viktorianischen Helden, galt sein Kampf; er erstrebte eine Bühnengestalt ohne «falsches Pathos oder malerisches Posieren». Stets ermutigte er Dramatiker, wie L. Irving, in deren Stücken er Elemente einer realistischen Charakterisierung erkannte, und er warnte andere, wie L. N. Parker, vor dem Nebeneinander von realistischen und völlig romantischen Gestalten. Die revolutionäre, vollständige und bewusste Reaktion gegen das viktorianische Drama und seine Gestalten blieb aber ihm selbst vorbehalten. Seine Charaktere sind nicht so sehr aus der fortschreitenden Entwicklung innerhalb des historischen Dramas zu verstehen als vielmehr aus einer Reaktion, einer kritisch-polemischen Auseinandersetzung mit den Idealen des viktorianischen Publikums.

Am deutlichsten tritt Shaws Eigenart als Reaktionsgestalt an *The Devil's Disciple* zutage. Wir verfolgten bereits, wie bewusst und genau er die Form des Melodramas nachbildete. Ebenso konsequent aber versah er jeden viktorianischen Typ, der in diese Form gehört hätte, mit einem negativen Vorzeichen. Jede Gestalt ist an ihrem Vorläufer im Melodrama orientiert und zugleich als Protest gegen sie aufgefasst. Richard entspricht zunächst dem Bösewicht; denn er geht nicht «nett» mit seiner Mutter um, er ist der Feind der Familie und ihrer Gefühle — aber nur, weil die Familie seiner Sympathie nicht wert ist. Ferner bietet sich ihm die Gelegenheit, die Frau des Pastors zu verführen. Aber an diesem Punkt, genau in der Mitte des Melodramas, verwandelt er sich in den Helden, doch wiederum mit neuen Eigenschaften: er lässt die Frau unbehelligt, nicht weil er Bedenken moralischer Art hat, sondern weil er sie nicht liebt; er ist also nicht der traditionelle Liebhaber. Er lässt sich aber auch nicht wie dieser aus Grossmut verhaften, sondern aus seinem natürlichen sozialen Empfinden

[1]) Our Theatres in the Nineties, Bd. III, S. 53.
[2]) A. a. O., S. 50.

heraus. In der Kerker- und der Gerichtsszene, die früher immer die Höhepunkte des Effekts waren, entwickelt er statt Pathos Humor, verbietet der Frau, Auftritte zu machen, wie sie das Melodrama in diesen Situationen forderte, und gibt sich an Stelle der Rührrede auf dem Schafott mit sich selbst ab. Und die Belohnung für seine Selbstlosigkeit? Die Frau ist froh, dass sie ihren starken Gatten zurückerhält, und verlässt sich auf Richards Schweigen[1]). Der Ausgang ist gut. Die Belohnung Richards ist aber nicht materieller Art wie im Melodrama, sondern ethischer Natur — sein Ruf hat sich geändert; im Triumph tragen ihn die Bürger auf ihren Schultern weg.

Das romantisch-melodramatische Gewissen im Stück verkörpert Judith Anderson, die Pfarrersfrau. Sie entsetzt sich gebührend ob Richards mangelndem Familiensinn und fehlenden guten Manieren; sie bemitleidet die verlassene Mutter, kann aber nicht umhin, Richard zu bewundern, wie er sich als Held zu entpuppen beginnt. An ihr demonstrierte Shaw auch, was er unter der in seiner Kritik immer wieder verlangten Einordnung der romantischen Gestalt in ihr realistisches Milieu verstand: ihr Pathos und ihre Posen stossen bei dem Realisten Richard auf kein Verständnis, und selbst die sentimentale Abschiedsszene von ihrem ebenfalls realistisch gesinnten Gatten weiss Shaw auszuschalten.

*Judith.* Wont you say goodbye?
*Anderson.* And waste another half minute! Psha! (He rushes out like an avalanche.)

Wir sahen bereits, wie ihre pathetische Rolle während der Verhandlung unterdrückt wird. Ihre romantischen Gefühle sind in der Tat höchst unangebracht und unerwünscht; denn sie übersieht völlig die wahre Natur der Menschen, an die sie ihre Gefühle verschwendet: Mutter Dudgeon ist eine harte, selbstsüchtige Frau, deren Trauer um den Gatten künstlich ist. Pastor Anderson ist alles andere als ein friedfertiger Ermahner; er ist ein nüchterner, tatkräftiger Mann, der nicht wie melodramatische Ehemänner

[1]) Ein ähnliches Motiv hatte Wilde zwei Jahre früher in *A Florentine Tragedy* dargestellt. Es darf nicht vergessen werden, dass die Reaktion der Ästheten parallel zu derjenigen Shaws verlief und dass beide Richtungen denselben Feind bekämpften, obwohl ihre Ideale verschieden waren.

in Zeiten der Not leidet, sondern zu kraftvoller Selbsthilfe greift und das Herbeiführen eines «happy ending» nicht einem anderen überlässt, sondern der eigenen Kraft und Tüchtigkeit. Endlich widersprechen auch die Richter als die einzigen historischen Figuren dem melodramatischen Modell: Swindon ist nicht ein grausamer Richter, sondern ein Bürokrat, dessen Stumpfsinn General Borgoyne ironisch bloßstellt. Dieser selbst aber rührt keinen Finger zur Rettung des Helden, wie es seine Aufgabe als historische Person in einem Melodrama gewesen wäre. Dies ist Shaws Kritik am Gehalt des Melodramas.

Die erste, konsequent realistische, historische Studie im Prosaschauspiel des 19. Jahrhunderts war sein Napoleon. Waren die Charaktere des Teufelsschülers als Protest gegen die Typen des Melodramas aufzufassen gewesen, so verkörpert er den Protest gegen jenen Typ der grossen historischen Persönlichkeit, den er in der Kritik an Homes für eine lange Tradition bezeichnenden Nelson bloßstellte. Schon in seinem Äussern ist dieser Napoleon kein korrekter Herr: er verschlingt in zehn Minuten sein Mittagessen linkshändig und lässt seine Haare ins Risotto hängen. Ferner ist sein anfängliches Benehmen gegen die Dame und gegen seinen Untergebenen keineswegs fein. An diesen Strichen tritt bereits eine Eigenart der shawschen Charakterisierung hervor: die Übertreibung bis zur Karikierung, die zu der unerhörten Plastizität und Vitalität seiner Gestalten beiträgt. Zugleich greift Shaw andere Ideale des Publikums an, wenn er als die besonderen Merkmale Napoleons hervorhebt: Geringschätzung der Menschenleben und Brutalität, die ein gewisser ritterlicher Instinkt des Mannes vor der Frau allerdings zu bemänteln sucht. Trotz des Verzichts auf konventionelle Formen kann er posieren. Durch die Bewunderung der Frau aber, die nicht der Pose, sondern seiner grossartigen Selbstsucht gilt, fühlt er sich geschmeichelt:

«You can fight and conquer for yourself and for nobody else. You are not afraid of your own destiny. You teach us what we all might be if we had the will and courage[1]).»

«... I adore the man who is not afraid to be mean and selfish[2]).»

[1]) S. 162.
[2]) S. 170.

Gemeinheit und Selbstsucht sind die Gegenwerte zum melodramatischen Heldenideal, das Selbstlosigkeit und Grossmut forderte. Auch dies ist ein Grund, weshalb Shaw Napoleon in dieser Situation darstellte. Er wollte ihn zeichnen, wie er war, als der Umgang mit Kaisern und Höfen sein ungestümes Korsenblut noch nicht durch angelernte Sitten überdeckt hatte. Diese Stufe bot ihm eher die Möglichkeit, eine historische Gestalt zu zeichnen, die den Helden vom Schlag von Wills' Karl I. möglichst unähnlich war. Der Oppositionsgeist spielte in der Ausgestaltung dieses Porträts und vor allem in der Akzentlegung eine wichtige Rolle.

In dem Masse, wie sich Caesar und Cleopatra von der Polemik gegen Melodrama und Viktorianertum entfernen, nehmen die übertreibenden Züge in der Charakterisierung ab. An ihre Stelle tritt jedoch ein neues Objekt der Polemik: Shakespeare. Auch an der Cleopatra seines grossen Vorgängers greift Shaw im Vorwort vor allem den Gegensatz zwischen dem Realismus in der Darstellung ihres unmoralischen Lebenswandels und der romantischen Verklärung ihres Todes an. Schon aus der Verurteilung von Cleopatras Leben geht hervor, dass Shaw den historischen Menschen nach seiner sozialen Einstellung und Wirksamkeit beurteilt. In ihrem Gegenspieler musste daher ein Mann gezeichnet werden, der über egoistische Liebeleien erhaben war. Die Liebe als massgebender Faktor war schon in Richard Dudgeon ausgeschaltet gewesen. Antonius kam als Gegenspieler also nicht in Frage. An Caesar aber hatte sich Shakespeare versündigt, als er ihn auf Kosten von Brutus verkleinerte. Denn sozial denkende Individuen wie ihn zu zeichnen, lag nicht im Wesen der Renaissance. Shaw fasste seine Frage: Besser als Shakespeare? nicht in quantitativem, sondern in qualitativem Sinn auf — ein Gedankengang, der speziell für die Entwicklung des historischen Dramas von grossem Interesse ist. Shaw konnte für sich das Recht in Anspruch nehmen, eine für die heutige Zeit geeignetere und richtigere Interpretation von gewissen historischen Gestalten zu geben, als es Shakespeare möglich war:

> «What is the use of writing plays or painting frescoes if you have nothing more to say or show than what was said or shewn by Shakespeare, Michelangelo, or Raphael[1])?»

[1]) Prefaces, S. 718.

«...The play-goer may reasonably ask to have historical events and persons presented to him in the light of his own time, even though Homer and Shakespeare have already shown them in the light of their time[1]).»

Das Bewusstsein einer neuen Zeit gibt dem Dramatiker das Recht, die Geschichte neu zu sehen und zu deuten, und veraltete Deutungen, die für eine andere Zeit und mit dem Empfinden einer anderen Zeit geschaffen worden waren, zu korrigieren. Dass Caesar bei Shakespeare auf Kosten des Brutus schlecht weggekommen war, hatte denselben Grund wie die Tatsache, dass sich im historischen Drama von *Cato* über *The Deformed Transformed* bis zu Masefields *Pompey the Great* nur abfällige Urteile über ihn finden, während — wie wir im Kapitel über die Romantik feststellten — alle romantischen Helden Nachkommen des Brutus gewesen waren. Jede Epoche findet eine bestimmte Gruppe von historischen Gestalten, die ihren Gefühlen und Idealen entspricht; einen Becket im romantischen Drama oder einen Faliero im viktorianischen Drama zu suchen, wäre ein Widerspruch. Antonius gehört in das Zeitalter der Sonnettdichter, Brutus ins Zeitalter Jakobs I. und die englischen Könige in dasjenige Elisabeths.

Mit der Neuwertung von Caesar und Brutus schliesst sich Shaw also erneut der Polemik gegen das 19. Jahrhundert an. Der Untertitel — «Stücke für Puritaner» — enthält eine Spitze: wenn er Richard Dudgeon mit Satan und Prometheus in die Reihe der Gottesfeinde gestellt hatte[2]), so befand sich nach puritanischem Befinden auch Caesar unter ihnen.

Zunächst bringt Shaw in Cleopatras Angst eben jenen puritanisch-romantischen Ruf Caesars als Menschenfeind oder -fresser zum Ausdruck. Seine erste Tat ist, durch die Zurechtweisung der Amme Cleopatra zur Königin zu erziehen. Ebenso überlegen und selbstsicher ordnet er später die Heiratsverhältnisse der beiden Königskinder. In den Gesprächen mit Cleopatra über Antonius geht ihm sogar eine kleine Eitelkeit nicht ab. In der raschen Erkenntnis der Lage und der Besetzung der militärisch wichtigen

[1]) A. a. O., S. 720.
[2]) Vorwort zu Three Plays for Puritans.

Objekte zeigt sich der grosse Feldherr, der auch grössere Schlachten gewinnen konnte und dessen Plänen und Befehlen die armen Menschen kaum folgen können. Im Umgang mit Rufio dringt die Leutseligkeit, welche die Engländer an ihren Herrschern lieben, durch. Sogleich nimmt er Pothinus, den Gesandten der Ägypter, als Geisel gefangen — aber nicht, um das Kriegsrecht zu brechen, sondern um die Schonung seiner eigenen Soldaten zu erzwingen. Er ist kein Napoleon, dem ein Menschenleben nichts wert ist. Seine nüchterne Menschenkenntnis lässt ihn gelassen die Enthüllung des Pothinus hinnehmen, dass Cleopatra ihn betrüge. Er baut auf keine Illusionen. Und am Bankett kann er der kleinlichen Cleopatra gegenüber die grossen stoischen Worte sprechen:

«He who has never hoped can never despair. Caesar, in good or bad fortune, looks his fate in the face[1]).»

Einen Augenblick lang zeigt sich seine Visionskraft, die im Flug grosse Taten webt, als er mit Cleopatra eine neue Stadt an der Nilquelle gründen will. In dem raschen Wechsel der Situationen mehren sich die feinen Striche der Charakterisierung, die eben jene ungemein lebensnahe Fülle und Unergründlichkeit eines Charakters ergeben, die seit Shakespeare kein englischer Dramatiker mehr schaffen konnte.

Mit dem Todesschrei des Pothinus sind wir auf dem komplexen Höhepunkt des Dramas angelangt. Auf geniale Weise verknüpft Shaw den Eröffnungsmonolog Caesars vor der Sphinx mit der Antwort des Rätseltieres am Bankett, eben jenem Todesschrei. Dramatisch betrachtet, sind die Antwort Cleopatras — «Old gentleman!» — auf den Monolog und diese Antwort auf Caesars Pläne einzigartige Kontraste. Zugleich sind sie die Eckpfeiler der Tragödie: nach der Aufdeckung des Anschlags des Pothinus durch Cleopatra sprechen sich alle Gefährten Caesars für die Berechtigung ihrer Tat aus — Politiker, Moralist und Ritter. Welches ist Caesars Argument gegen seine Umwelt?

«And so, to the end of history, murder shall breed murder, always in the name of right and honour and peace, until the gods are tired of blood and create a race that can understand[1]).»

[1]) S. 292.

Gegen dieselbe Art der Kriegsführung hatte Shaw schon Bluntchli und Napoleon ausgespielt. Handelte dieser jedoch aus Egoismus, so motiviert Shaw Caesars Verhalten auf abstraktere Art. Im Anruf an die Sphinx, der ersten grossen Pose Caesars — und eine der wenigen poetischen Stellen in Shaws Werk —, liess er ihn sein Gefühl der unmenschlichen Einsamkeit und die Hoffnung ausdrücken, am Ziel seines Strebens zu sein. Er ist der grosse Sucher, der Jüngling vor dem Bildnis zu Sais. Auch er sucht die Wahrheit im Lande der Sphinx. Seine Kämpfe galten dem Suchen und Finden des Weltgeheimnisses, und auf Grund dieses Wissens kann er «Recht, Ehre und Frieden» verachten; denn er steht über diesen traditionellen Begriffen und kämpft für neue Werte. — Seine Antwort auf die Beschuldigungen seiner Umwelt deutet bereits das Problem der Jeanne d'Arc an:

> «If one man in the world can be found, now or for ever, to know that you did wrong, that man will either have to conquer the world as I have, or be crucified by it[1]).»

Zum erstenmal hatte die Sphinx geschwiegen, und an ihrer Stelle hatte Cleopatra gesprochen — das Doppeldrama hatte damit begonnen. Bei der zweiten Befragung, als sich Caesar am Ziel glaubt und nur noch den Namen für seine Traumstadt sucht, antwortet der Tod. Und mit dieser Antwort endet das Doppeldrama — Caesar ignoriert Cleopatra; ihr Verhältnis ist zerbrochen. Caesar verlässt das Land der Sphinx.

Noch einige Bemerkungen zur Ausgestaltung dieses Höhepunktes. Der jähe Abbruch von Caesars phantastischem Plan, der tragische Höhepunkt des Dramas, enthält den mit unerbittlicher Klarheit gezeichneten fundamentalen Gegensatz zwischen den beiden Hauptspielern und der hinter ihnen liegenden Komplexe, der vorher aus manchen kleinen Charakterstrichen gesprochen hatte. Die Situation ist würdig aufgezogen und vorbereitet. Nach dem Schrei entsteht eine Spannung, erfüllt und gedehnt durch die Ungewissheit und die plötzliche Änderung in Caesars Benehmen — seine Stille, und das Betteln der ahnenden Cleopatra. Nun zeigt

---

[1]) S. 291.

sich der Puritaner und Stoiker Caesar, der die Cleopatra Shakespeares verabscheut — der moderne, sozial denkende und fühlende Mensch, den die romantische Individualistin abstösst. Hier ist der Angelpunkt von Shaws Kritik an Shakespeare und seinen Nachfolgern. In seiner erhabenen, leidenschaftslosen Art und stoischen Gelassenheit, mit der er dem Tod ins Auge schaut, ist Caesar sowohl Römer als auch Puritaner. Hier zeigt er sich zum zweitenmal in grosser Pose: er verurteilt die Rachsucht und damit die Leidenschaftlichkeit seiner Umwelt. Und diesmal kann auch Rufios sachliche Bemerkung seine Entrüstungspose nicht zerstören. Cleopatras egoistische Bemerkung lässt sie selbst vor seiner Grösse in den Staub sinken.

Shaw kürzt das echte Pathos dieser Szene — seiner Art treu — rasch durch eine politische Aktion, das Erscheinen der Verstärkung, deren äusserer Schwung den Eindruck der vorhergehenden Situation rasch verwischt und fast verdeckt. Der fünfte Akt bringt, der klassischen Struktur entsprechend, die eigentliche Katastrophe: Caesars Wegzug aus Ägypten und den Beginn von Cleopatras Herrschaft im Lande der Sphinx.

Cleopatra selbst lernt von Caesar das Herrschen, und ihre erste Tat als Königin ist, ihre Amme zu tyrannisieren. Stets aber fürchtet sie sich vor Caesar, ihrem Lehrmeister, wie dies vor allem in der Katastrophe glänzend zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zu ihm ist sie wesentlich egozentrisch — in ihrer romantischen Verehrung und Vergötterung von Antonius wie in ihrer Neigung, alle zu tyrannisieren. Egoismus ist auch die Triebfeder in ihrem Verhältnis zu Caesar; sie benützt ihn als Werkzeug, ihre Macht zu festigen und ihr den wohlgestalteten Geliebten zu vermitteln. Egoistisch ist auch ihr Undank und die geheuchelten Tränen bei Caesars Abschied. Sie kann Caesars Grösse und Selbstlosigkeit gar nicht erfassen, wie ihre heimtückische Frage am Bankett verrät. Ihr Egoismus mischt sich mit Blutdurst und Rachsucht, als sie Pothinus umbringen lässt. Sie ist eine Katze, stets mit sich selbst beschäftigt, mit ihrem Leben und ihrer Macht; sie scheut weder Lügen, Gewalttaten noch Schmeicheleien, um ihre Ziele zu erreichen. Über das wahre Verhältnis Caesars zu ihr täuscht sie sich allerdings nicht hinweg:

«His kindness is not for anything in me: it is in his own nature[1]).»

Auch sie fühlt sich nur als Werkzeug in seiner Hand. Dennoch ist sie ein Wesen, dem wir die spätere Herrschaft über Antonius zutrauen. Shaws Bild der Cleopatra enthält ein Werturteil, und in diesem Sinn glaubt er sich Shaskepeare überlegen, der ein Kind in den Mittelpunkt einer Tragödie stellte.

Obwohl beide Charaktere keine Entwicklung durchmachen, sondern ihren Idealen und Gefühlen treu bleiben, ist dieses Drama eine grosse Doppeltragödie. Es ist nach dem Gesetz der klassischen Tragödie gebaut — nicht in bezug auf die äussere Handlung, sondern auf die Entwicklung jener vertikalen Spannung zwischen den beiden Zentralgestalten, auf die wir im vorletzten Kapitel Gewicht legten. Der erste Akt ist die Exposition der beiden Charaktere. Shaw benützt sogar, aller Realistik zum Trotz, einen prachtvollen Monolog, um Caesar einzuführen. Zugleich enthält er den ersten Schritt in der Verknüpfung der beiden Menschen. Der zweite Akt bringt die äussere Trennung, der dritte die Wiedervereinigung auf dem Leuchtturm und der vierte führt Caesar und Cleopatra, unmittelbar vor dem tragischen Wendepunkt, dem Schrei des Pothinus, in der Idee, eine Stadt an der Nilquelle zu bauen, am engsten zusammen. Ihre Trennung kommt einer Katastrophe gleich, die im Schlussakt Tatsache wird: Caesar spricht vom Tod, und indem er der Ägypterin Mark Anton schickt, verweist er auf das wohlbekannte Ende, in dem Cleopatra durch Antonius das Römerreich beherrschen wird; ihr Lebensprinzip wird siegen.

In dieser Entwicklung der geistigen Charaktertragödie liegt die Dynamik des Dramas. Auch für *Caesar and Cleopatra* gilt also die Feststellung, dass Shaws historische Dramen, was die Formelemente betrifft, keinen völligen Bruch mit der Vergangenheit darstellen.

In gewisser Beziehung ist Saint Joan dem Caesar verwandt. In diesem stellte Shaw den Neuerer als Eroberer, in jener denselben Typ als Märtyrer dar. Im früheren Drama war der tiefere Kon-

[1]) S. 284.

flikt allerdings nur angedeutet gewesen; im späteren steht er, der Entwicklung des historischen Dramas zum Problemstück folgend, im Zentrum. In allem ist Johanna das genaue Gegenstück zu Cleopatra. Schon in ihrem ersten Auftreten mit Baudricourt befiehlt sie mit derselben Überlegenheit und verblüffenden Selbstsicherheit wie Caesar. Sie verlangt von ihm eher das Geleite zum König, als dass sie es erbittet. In der Voraussetzung, dass der Junker diesem Verlangen Folge leisten werde, hat sie bereits ihre Begleiter ausgewählt. In der Expositionsszene erörtert sie auch gleich ihre Mission, die Nation zu schützen und die Franzosen kämpfen zu lehren. War Caesar in seinem tiefsten Wesen ein Herrscher, so enthüllen diese Ausführungen Johanna als Soldat.

Auch in der zweiten Szene biegt sie die widerspenstigen Menschen, diesmal den Hof, nach ihrem Willen. Erneut beweist sie ihren gesunden Menschenverstand, ihre Unerschrockenheit und Geistesgegenwart, als sie Blaubart entlarvt. Mit derselben Selbstsicherheit, mit der Caesar die Ägypter aus dem Palast ihrer Könige gewiesen hatte, schickt Johanna in dieser Szene den Hof aus dem Thronsaal. Wie Caesar Cleopatra gelehrt hatte, sich königlich zu benehmen, so erteilt nun Johanna Karl VII. wie einem Rekruten eine Lektion im Soldatsein. In demselben Mass aber, in dem Johanna in ihrem überindividuellen Streben gezeigt wird und das Gegenspiel sich in mehrere historische Kräfte gliedert, verliert der König, der den unreifen, im Persönlichen allzu verstrickten Menschen verkörpert, an Bedeutung. Auch Johanna krönt später Karl, wie Caesar die Ägypterin gekrönt hatte. Unter ihrem Schutz tritt er ferner zum erstenmal als König gegen seinen Hof auf, wie es Cleopatra getan hatte: zitternd schnalzt er mit den Fingern in das Gesicht La Tremouilles, der auf Karl denselben Einfluss besitzt wie Ftatateeta auf die junge Ägypterin.

Im nächsten Auftritt zwingt Johanna Dunois in ihr Gefolge. Parallel zur Besprechung des Gegenspiels Caesars in der drittletzten Szene bringt hier die vierte den Entschluss des Gegenspiels, zu handeln. In der Unterredung Cauchons, Warwicks und Stogumbers wird in genialer Vereinfachung die gesamte kulturelle Schichtung der Zeit auf drei symbolische Gestalten verteilt: Katholik, Feudalritter und Nationalist.

Szene V als vorletzter Auftritt enthält, wie *Caesar* und das klassische Drama, den Wendepunkt in der Entwicklung der vertikalen Spannung — Johannas Verhältnis zu ihrer Umgebung —: sie und die Umwelt trennen sich, beide Teile ihrer Natur getreu. Die Jungfrau spürt die Abneigung der Welt gegen ihre Pläne. Auch sie zeigt, wie Caesar in seinem Wunschbild der neuen Nilstadt, in ihrer aufrichtigen Zuneigung zu Dunois zum ersten- und letztenmal menschliche Wärme.

*Joan.* I wish you were one of the village babies.
*Dunois.* Why?
*Joan.* I could nurse you for awhile.
*Dunois.* You are a bit of a woman after all.
*Joan.* No: not a bit: I am a soldier and nothing else. Soldiers always nurse children when they get a chance[1]).

Dunois ist ein Kind für sie. Ihre mütterliche Zuneigung aber ist ebensoweit von Erotik entfernt wie das Wunschbild Caesars. Denn wieder ist eine polemische Auseinandersetzung die Wurzel dieser Johanna; immer noch ist der Gegner das widerstandskräftige, romantische Ideal, und wiederum ist Shakespeare der Ausgangspunkt der Kontroverse. Durch die Reaktion seiner Zeit gegen das Mittelalter konnte er der Jeanne d'Arc nicht gerecht werden; er konnte ihre Wunder nur als die Werke einer Hexe ansehen. Nach Shakespeare bezieht Shaw wieder das 19. Jahrhundert in die Polemik ein. Schiller, Dumas und Mark Twain vertreten die romantische Ansicht. Zu ihnen können wir noch Garnett zählen, der die allerdings stark objektivierte Version der «melodramatischen Legende vom bösen Bischof und dem eingefangenen Mädchen»[2]) noch 1911 vertrat. Und auch die Antwort von Shaws Freund Frank Harris, das Drama *Joan la Romée* (1926), hatte dieselbe Ansicht und darüber hinaus diejenige von Dumas weitergeführt, die Shaw als «abgöttische Romanze» angriff.

Die Auseinandersetzung Johannas mit dem Hof endet auf dem tragischen Höhepunkt des Dramas. Die Jungfrau steht vor der letzten Etappe ihres Planes, den sie Baudricourt auseinander-

[1]) S. 985.
[2]) Prefaces, S. 606.

legte: der Einnahme der Hauptstadt Paris. Ihr Ideal, aus den Franzosen Soldaten gemacht zu haben, bricht allmählich zusammen: Dunois hat Bedenken gegen ihren Idealismus, Karl verliert die Freude am Soldatsein, und der Erzbischof steigt zu der unbedingten Stellung empor, die er bei Johannas erstem Auftreten innegehabt hatte: seine Schicksalsworte besiegeln ihr Geschick; sie sind die Antwort auf ihr anfängliches Vertrauen in ihn und die Kirche:

«You stand alone: absolutely alone, trusting to your own conceit...[1]).»

Aber selbst einsam und verlassen, bleibt sie ihrem Gott und ihrem Ideal treu. Wie Rufio den Glauben an Caesar nicht aufgegeben hatte, harrt der gutmütige, polternde La Hire allein bei Johanna aus.

Die letzte Szene des eigentlichen Dramas bringt den Vollzug der Katastrophe: die tatsächliche, endgültige Trennung des Neuerers von der Welt in Johannas Verurteilung und Verbrennung. Vom ästhetischen Gesichtspunkt aus könnte man gegen diese Staatsszene einwenden, dass sie — im Gegensatz zur Abschiedsszene in Caesar — zu gewichtig sei, dass der Beweisführung und vor allem dem Inquisitor zu viel Raum zugemessen sei. *Saint Joan* teilt in merkwürdiger Weise das Schicksal aller grossen Chroniken: eine gewisse Verstofflichung und Dickflüssigkeit gegen den Schluss hin. Da die tragische Lösung bereits im fünften Auftritt gefunden war, ist die üppige Ausgestaltung der folgenden Szene als Auswuchs zu bezeichnen. Gerade an diesem Akt macht sich die Ermüdung, die wir bereits an der Übernahme mancher Motive und Struktureigenheiten aus *Caesar* feststellen konnten, nachteilig bemerkbar.

Ändert der Epilog etwas am Resultat der Tragödie? Äusserlich enthält er die Heiligsprechung und damit die Kapitulation des Gegenspiels. Von der Entwicklung der vertikalen Spannung aus betrachtet aber ist sie anders zu verstehen: als Johanna ihren Wunsch äussert, nochmals zu leben, drücken sich auch die neuen Gestalten mit allerhand Ausreden, und Johanna bleibt ebenso einsam wie vor fünfhundert Jahren — die Tragödie des Neuerers

[1]) S. 988.

ist nicht zu Ende. Der Prolog enthält bloss das Ausschwingen der Problematik, der statischen Spannung, in die Ewigkeit.

Neben diesen drei grossen Gestalten verschwinden Elisabeth, Shakespeare, Katharina und Potemkin, Wilhelm II. und Eduard III. Hatte sich die Übertreibung, die wir als ein Merkmal der shawschen Charakterzeichnung bezeichneten, in jenen in eine ideelle, sogar symbolische Steigerung umgewandelt, so äussert sie sich in diesen als Groteske und Farce. Diesen Gestalten fehlt das positive Zentrum, das die tragische Gestalt von der Komödienfigur unterscheidet. Sie bestehen nur aus Auswüchsen, die ausschliesslich dem Gelächter dienen. Wie schon Napoleon und seine Partnerin sind diese Gestalten für den engen Kontakt, den Shaw mit den Schauspielern hatte, bezeichnend. In den drei Vorworten betonte er, dass diese Charakterskizzen gewissen Schauspielern auf den Leib geschrieben waren.

Eine Stelle aus dem Vorwort zu *Great Catherine* ist wichtig für die komödien- oder farcenhafte Auffassung dieser historischen Gestalten, die er schon in der Kritik von Irvings Peter ausgedrückt hatte:

> «They were great sentimental comedians, these Peters, Elizabeths, and Catherines who played their Tsarships as eccentric character parts, and produced scene after scene of frightful harlequinade, with the monarch as clown, and of tragic relief in the torture chamber with the monarch as pantomime demon committing real attrocities, not forgetting the indispensable love interest on an enormous and utterly undecorous scale[1]).»

Mit diesen vier historischen Einakterkomödien bezweckte Shaw also die Entwertung der Despoten der Weltgeschichte. Die Komik liegt wie stets bei ihm in der Konfrontierung gewisser Charaktere. Die englischen Gegenspieler — Shakespeare, Edstaston, Ermyntrude und Königin Philippa — vertreten bestimmte Normen, welche gegen die Despotie der Machthaber abstechen und sie lächerlich machen: Shakespeares masslose Einbildung, Edstastons peinliche Korrektheit und feine Manieren, Ermyntrudes gemässigte

---

[1]) Prefaces, S. 774.

Loyalität und Philippas Häuslichkeit sind diese ebenfalls ins Groteske verzogenen Züge, die zugleich eine Satire auf gewisse englische Eigenschaften enthalten. Gegen sie kontrastieren Elisabeths Empfindlichkeit, die Abwesenheit jeglicher Umgangsformen in Potemkin und Katharinas Sadismus, Wilhelms Vermessenheit und Eduards Rachsucht — lauter Eigenschaften, die eine rein individuelle Befriedigung verlangen, und ihre Träger, wie Cleopatra, zu den nach Shaws sozialem Maßstab minderwertigen Gestalten der Weltgeschichte verweisen, die nur Eingang in die Komödie oder Farce gewinnen können.

Zugleich enthalten sämtliche Gestalten, wie wir bereits an den englischen Charakteren bemerkten, eine polemische Spitze. In *The Dark Lady* konnte er seinen alten Gegner Shakespeare entblössen. An der Sittenlosigkeit des russischen Hofes, an einer Zarin, die wie eine Magd erwacht und gähnt, über die Sinnlosigkeit von Zeremonien schimpft und Tritte austeilt, oder an Potemkins Trunkenheit konnte er dem romantischen Ideal des korrekten Helden einen letzten Schlag versetzen. Im Vorwort zu *The Six of Calais* griff er ein politisches Motiv auf und stellte dem König «in einem politischen Vakuum, der sich nur bewegt, wenn seine Minister an seinen Fäden ziehen», einen tobenden, rachsüchtigen Egoisten gegenüber.

### *2. Die «neue Frau».*

Die erste Frauengestalt, die sich im englischen historischen Drama seit dem Beginn des Puritanertums nicht nur mit Lieben und Leiden begnügte, war neben dem bösen Weib Beatrice Cenci. Swinburnes Rosamond und Maria Stuart folgten als Verfechter einer freieren Auffassung der Liebe, und nach ihnen erschien im Versdrama eine stattliche Reihe neuer Frauengestalten, von denen nur Bridges Agrippina in den achtziger, Wildes Salome und Fields Honoria in den neunziger Jahren erwähnt seien. Im bürgerlichen Prosadrama machten sich die ersten Versuche am Ende der achtziger Jahre unter dem Einfluss Ibsens bemerkbar. Im historischen Prosadrama sind die Beispiele am Ende der neunziger Jahre noch sehr selten. Ausser der Partnerin von Shaws Napoleon und seiner Cleopatra seien etwa Homes Lady Hamilton, die Geliebte Nelsons

«mit einer Vergangenheit», und die schüchternen Versuche Kesters als Vorläufer einer freieren Auffassung der Frau erwähnt.

Napoleons Partnerin ist bereits nüchtern und hellsichtig, obwohl sie gegen Napoleons Grösse nicht unempfindlich ist. Ihre Klugheit und Beharrlichkeit in der Verfolgung eines Zieles sind neue Züge. Schliesslich unterliegt ja Napoleon, und ohne Frage wird sie auch die Liebe des verheirateten Generals, die sie zu erwecken verstanden hatte, annehmen. Obwohl Cleopatra in erster Linie als Kritik auszufassen ist, sind dennoch moderne Züge in ihrem Charakter vorhanden. Trotz aller Minderwertigkeit gegenüber Cäsar hatte sie stets versucht, ihn zu bevormunden und ihre Macht rücksichtslos gegen Schwächere auszunützen. Auch sie bleibt als Siegerin auf dem Schauplatz zurück. Die Despotin Katharina hatte Edstaston verhaften lassen und ihn grausam gequält, ihn aber nur ungern scheiden sehen. Die bedeutendste Verkörperung einer historischen, modern empfundenen Frau ist Saint Joan. Sie besitzt auch die geistige Überlegenheit und erotische Unabhängigkeit, die ihren Vorgängerinnen noch abgingen.

Shaw hatte auf glückliche Art in seinen drei grossen historischen Charakteren Typisches und Individuelles vereint. An den Gestalten der Problemdramen aber, d. h. während der ersten zweieinhalb Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts, fällt die Abnahme bis zum vollständigen Schwinden der individuellen Züge auf, was auch das Versdrama der Epoche in der Reaktion auf die Chronik kennzeichnet. Dies trifft vor allem für die irischen historischen Gestalten zu.

Synges Deirdre ist eine der hervorstechendsten Frauengestalten in der typisierenden Richtung. Das Mädchen kehrt bei seinem ersten Auftreten aus dem Wald zurück und begegnet den Werbungen des Königs Conchubor ablehnend und kühl. Ihre Entschiedenheit und Willenskraft tritt noch stärker hervor, als sie kurz darauf ihre Amme wegschickt — eine Handlung, durch die schon Cleopatra ihr werdendes Machtbewusstsein ausgedrückt hatte. Ebenso selbständig erklärt sie Naisi ihre Liebe; die Frau wirbt um den Mann und flieht mit ihm. Sie ist es auch, die in Alban einsieht, dass Liebe nicht ewig dauern kann; die Furcht vor dem Alter lässt sie die Rückkehr beschliessen. Noch einmal widersteht

die kalte Deirdre den Werbungen Conchubors und ersticht sich, obwohl Fergus sie beschützt. Ihre Gefühle sind elementar, stark und rasch wie ihr Wille. Dankbarkeit und Milde kennt sie ebenso wenig wie die Rache oder Mitleid. Auf die Darstellung des Fluktuierens der inneren Handlung zwischen dem Expositionsakt und dem tragischen Wendepunkt verzichtet Synge und kürzt seine Tragödie auf drei Akte, auf die drei wesentlichen Punkte. Auch ihre Tragödie ist am Ende des vorletzten Aktes beschlossen. Denn als sie von Alban wegfährt, weiss sie, dass der Tod ihrer harrt. Sie zieht ihn aber dem Alter ohne Liebe vor und ändert ihren Charakter nicht. Im Schlussakt vollzieht sich die Katastrophe: sie kehrt von dem Traumland, in das sie ihr irisches Wesen getrieben hat, zurück in die tödliche Wirklichkeit, in der sie tragisch enden muss.

G. W. Russells um drei Jahre ältere Deirdre unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt von derjenigen Synges. Er legte von Anfang an Gewicht auf das Traum- und Schicksalhafte, wie es auch Yeats auf Kosten der Willensstärke des Individuums im gleichen Jahre tat. Deshalb lässt er Deirdre durch ihre Amme beeinflussen, während Synge diesen Einfluss ausgeschaltet und die ganze Entscheidung durch Deirdres Charakter begründet hatte.

Die Grania der Lady Gregory hatten Moore und Yeats in einem Prosadrama vorweggenommen, von dem nur eine Szene in französischer Sprache erhalten ist. Schon hier ist Grania, die ein ähnliches Schicksal wie Deirdre erlebt, als Gegensatz zu ihrem milderen Geliebten aufgefasst. Er schlägt zwei Krieger ihres Gatten Finn nieder. Sie ersticht einen und dringt auf den Tod des andern, den er verschonen möchte. Sie ist es auch, die ihn veranlasst, seinen Schwur, sie nie zu lieben, zu brechen. Mitleid und Treue fehlen dieser, an Charaktere des neuromantischen Dramas gemahnenden Grania. — Lady Gregory betonte, dass ihre Grania mehr Willenskraft als Deirdre besitze, da sie am Ende nicht unterliegt, sondern mit ihrem Gatten ein neues Leben beginnt, nachdem ihr Liebhaber gefallen ist. — Gormleith in *Kincora* ist die Gegnerin ihres Gatten, des Königs von Munster. Sie hasst ihren christlichen, friedliebenden Mann; sie muss Krieg und Streit um sich haben. Als die Bettlerin verkündet, dass im ganzen Land

Friede herrsche, und das Schwert an die Wand hängt, unterschreibt sie den Befehl, der ihren Sohn mit den Dänen nach Irland ruft. In ihr leben irische Streitsucht und ewige Unruhe weiter. — Und auch Devorgilla, die alte Frau des Königs von Leinster, ist stark in ihrem Leid; einsam leidet sie an der verräterischen Tat ihres Gatten, der die Engländer nach Irland brachte. Alle drei Frauen sind «starke Leute aus der Welt», wie es in der Widmung heisst.

A. Bennett bereicherte das englische historische Drama ebenfalls mit einer «neuen» Frau. Seine Judith (1919) ist eine moderne Frau, die das Wohl ihres Vaterlandes über die Werbungen des kleinlichen Aufschneiders Ozias stellt. Im Assyrerlager weist sie zunächst die lauten Eunuchen ab, dann täuscht sie Holofernes geschickt mit doppelzüngiger Rede und ersticht ihn. In Bethulia kanzelt sie Ozias ab und heiratet einen gefangenen Assyrer, der einst mutig seine Meinung ausgesprochen hatte. Ihr zur Seite steht die herrschsüchtige Dienerin Haggith, die sich gleich einen Assyrer zum Sklaven auswählt und ihn als Beute und Gatten zurückführt. Die Charakterzeichnung ist etwas dürftig, ohne Fülle und Spannung und zeigt den shawschen Hang zur Karikatur.

Drinkwater versuchte, Maria Stuart nach der neuen Auffassung der Frau zu deuten. Er liess alles äussere Geschehen beiseite und gelangte zu der für seine Einfachheit und Klarheit typischen Definition:

> «... at the centre of it, obscured by our argument, is the one glowing reality, a passionate woman [1]).»

Drinkwater entkleidet seine Maria, wie es seine Zeitgenossen und die Vorkriegsdramatiker getan hatten, aller individuellen Züge und gibt einen unmotivierten, d. h. in sich selbst und durch sich selbst als Frau motivierten Typ. Im Grunde geht seine Deutung aber nicht über diejenige Swinburnes hinaus. Dieser hatte die Idee der Schicksalsfrau völlig in seinem Werk als Individuum objektiert, während jener sie aussprach und in einem kahlen Bild als Typ personifizierte. In dem Mass, wie die Frau erhöht wird, sinken die Männer zu mehr oder weniger typischen Vertretern

[1]) S. 167.

ihres Geschlechts: sentimentaler Feigling, eifersüchtiger Gatte und brutaler Liebhaber.

Cleopatra, Grania, Deirdre und Maria Stuart waren wie Ann Whitefield in *Man and Superman* Frauen, an denen vor allem das Problem der Liebe interessierte. Frauen aber wie Beatrice Cenci, Elisabeth von Thüringen und Agrippina im Versdrama des 19. Jahrhunderts und Maeve, Gormleith und Devorgilla im Prosadrama des 20. Jahrhunderts entsagten der Erotik und kämpften für neue Werte. In diese Linie gehört die Heldin von Housmans *Pains and Penalties*. Königin Karolina, die Gattin Georgs IV., befindet sich in einem Kampf, der an Ibsen gemahnt. Sie ist eine Fremde, eine liebebedürftige Frau, die von einem amoralischen Gatten verlassen wurde. Bei der Ernennung Georgs IV. stellt man ihr die Wahl, entweder in Italien ein friedliches Leben zu führen oder in England vor die Gerichte gestellt zu werden. Sie wählt den Kampf für ihr Recht als Frau, verzichtet auf die Unterstützung ihres italienischen Verehrers, Baron Bergami, und sieht sich sogleich von einem Netz von Intrigen und Lügen umgeben, durch das die englische Gerichtsbarkeit den König schützt. Ihre Auflehnung gegen diese verdorbene Welt endet tragisch: ihr Gatte verschliesst ihr die Tore der Kathedrale, als er gekrönt wird, und der Pöbel bewirft ihre Wohnung mit Steinen. In diesem leidenschaftlichen Protest gegen eine Gesellschaftsordnung finden sich Töne, die nicht nur an Ibsen, sondern auch an Shelley gemahnen. Denn auch der Gegensatz von reiner Heldin und Bösewicht macht sich in diesem revolutionären Drama bemerkbar.

Tendenzen zu einer realistischeren, d. h. individualisierenden historischen Charakterzeichnung waren bis ans Ende der zwanziger Jahre selten. E. Garnett versuchte sich in ihr in seinem naturalistischen Bild der Jeanne d'Arc. Wie Housmans im gleichen Jahr geschaffene Karolina ist sie in das Netz, das ihre ebenfalls sorgfältig individualisierten Richter um sie gesponnen haben, verstrickt. Ihr langsames Erliegen unter den harten Methoden enthält die Dynamik dieser vertikalen Spannung. Ihre Widerrufung motiviert Garnett durch die systematische Aufreibung ihrer Körperkräfte durch die Richter. Zuletzt flackert der Geist der Protestantin wieder auf, und sie erleidet ungebrochen das tragische

Ende. Schon hier ist Jeanne als ein einfaches, schlagfertiges Mädchen gekennzeichnet, dessen Hauptwaffen ihr gesunder Menschenverstand und ihr Glaube sind. Shaw konnte bei der Konzeption seiner Johanna auf diese feinsinnige Studie zurückgreifen und sie, seinem umfassenderen Talent entsprechend, in einen bedeutend weiteren Rahmen stellen und die historische Studie zu einem Menschheitserlebnis erheben. Seine Johanna ist denn auch die grossartigste Verkörperung der historischen Frau als Vorkämpferin und Märtyrerin für eine Idee — das Pendant des 20. Jahrhunderts zu Shelleys Beatrice, ebenso subjektiv gedeutet wie sie, von ebenso umfassender Gültigkeit als Mensch und mit derselben Anteilnahme, doch von einem anderen Temperament geschaffen.

Einige Dramatiker wählten Elisabeth als Vertreterin des neuen Frauenideals, nachdem sie Shaw als Despotin belacht hatte. Gwen Johns dramatisiertes Bildnis dieser Königin gehört in die Reihe jener Frauen, die auf Liebe verzichten. Sie betrachtet ihre Thronbesteigung als Heirat. Wir sehen die Königin während ihrer entsagungsvollen Gefangenschaft und später in hartnäckigem Widerstand gegen ihren Hof in politischen, religiösen und privaten Angelegenheiten, bis sie in Ohnmacht fällt. In einer Szene bewundert der französische Botschafter die alte, selbständige Frau, die während ihres Lebens nie nachgab, für ihr Volk und ihre Herrschaft lebte und sich nie beeinflussen liess. Die Darstellung selbst zeigt starke Mängel; sie ist unfrei und steif. — Bedeutend lebendiger und überzeugender ist diejenige von E. Thane in *The Tudor Wench*. An einer Jugendliebe zu dem Pagen Aubrey, die Seymour, der Bruder und Rivale des mächtigen Somerset, zerstört, entwickelt sie ihren Charakter: am Anfang ist Elisabeth ein frohes Mädchen, das ihren ritterlichen Pagen aufrichtig liebt; als Seymour diesen kleinen Rivalen aber beseitigt, zeigt sich eine neue Seite ihres Charakters — sie folgt seinem Ruf, die Macht zu ergreifen, und wehrt sich auch nicht, als der Mächtige sie küsst. Bereits beherrscht sie ihre Gefühle; die Keime der harten, politischen Frau liegen schon im Erlebnis einer Jugendliebe.

Sarah Churchill, die Gattin Marlboroughs, kann als weiterer Vertreter der modernen Frau betrachtet werden. Rubinstein und

Talbot stellten sie in *Churchill* dar. Stets schwebt der Ehrgeizigen die Vollendung des Palastes von Blenheim vor Augen; sie wirbt ebenso aktiv um die Liebe Churchills wie er um die ihre, und am Schluss, als sie und ihr Gatte bei der Königin in Ungnade gefallen sind, verteidigt sie den grossen Feldherrn mutig gegen den Pöbel. — Als vorwiegend politische Frau interpretierte sie Ginsbury in *Viceroy Sarah.* Bei ihrem ersten Auftreten teilt sie der Königin Anna mit, dass sie den Staatssekretär entlassen habe. Sie setzt auch durch, dass die Königin St. John wieder in den Rat zurückruft. Eine andere Szene zeigt sie als energische Mutter; sie regiert ihren Haushalt mit derselben Energie, wie sie die Königin beherrscht. Spielend gewinnt sie die durch die ehrgeizige Verleumderin Abigail wankelmütig gewordene Königin wieder für sich und schlägt ihrer Rivalin vor Anna ins Gesicht. In der Schlussszene, als eine ihrer Töchter gesteht, sie habe die undankbare Königin geliebt, zerschlägt sie vor Wut eine Vase. Ungebrochen zieht sich diese männliche, temperamentvolle Frau vom Hof zurück.

In diesem Zusammenhang muss R. Berkeleys *The Lady with a Lamp* hervorgehoben werden. Er stellte die Kämpfe und den Aufstieg der Florence Nightingale dar. Schon äusserlich ist ihr eiserner Wille und ihre unermüdliche Arbeitskraft durch das allmähliche Absterben ihrer männlichen Freunde und Helfer gekennzeichnet: in der vierten Szene stirbt ihr Verehrer Tremayne, in der folgenden muss sich ihr bester Arbeitsgefährte, Sidney Herbert, krank und gebrochen zurückziehen, und im siebenten Auftritt folgt ihnen der treue Arzt Sutherland. Nur Elizabeth Sidney bleibt bis zum Schluss mit ihrem Groll und ihrer Anklage in ihrer Nähe. Die erste Szene beginnt mit einer Diskussion in der Familie Nightingale über Carlyles Arbeitsidee. Florence besucht bereits Spitäler; ihr Verhältnis zu den konservativen Eltern ist daher gespannt. Wie manche ihrer literarischen Vorfahren lehnt sie die Werbung Tremaynes schon in der zweiten Szene ab, um sich ganz ihrer sozialen, fortschrittlichen Arbeit zu widmen. Wir verfolgen schrittweise ihren Kampf und Erfolg während des Krimkrieges und der Spitalreform. In der Schlußszene erhält die gedächtnislose, blinde Greisin Orden; sie kann nicht einmal mehr

schreiben und versteht von der ganzen Feierlichkeit nichts. Ob eine Asketin, eine so nüchterne, humorlose Schafferin, sich zur Hauptgestalt eines Dramas eigne, bleibe dahingestellt. Florence stellt ein Extrem in der Zeichnung der neuen, unerotischen Frau im historischen Drama dar.

Einige reaktionäre weibliche Zentralgestalten, die dem puritanischen Ideal der letzten Jahrhunderte treu bleiben, dürfen in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden. Archers Martha Washington ist eine Gestalt, an der das Häusliche der ersten Generationen von Amerikanerinnen stark betont wird. Überdies ist sie eine durchaus unpolitische Frau. Ihr Wahlspruch — «Die Nadel ist das beste Schwert der Frau [1])» — bildet einen merkwürdigen Kontrast zu den Prinzipien ihrer soeben geschilderten dramatischen Schwestern. Sie folgt dem Kampf der Männer von ihrem Heim aus, entwirft die amerikanische Freiheitsflagge und geht auch unter die Elenden, verteilt Strümpfe und betet am Lager von Sterbenden. — Ein ähnliches Ideal, nur voll ironischer Polemik, verkörpert Housmans Königin Victoria. Die problematische Subjektivität, die *Pains and Penalties* und die übrigen Dramen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts gekennzeichnet hatte, weicht einer überlegenen, objektiven Betrachtungsweise, deren Kern im Interesse am Gestalten von lebensnahen Individuen liegt, in denen das Typische eine nebensächliche Rolle spielt. Bezeichnend für die Kritik und die Gestaltungsweise des Dramatikers unserer Tage ist folgende kurze Unterhaltung:

*Comyngton.* Tut, tut! that girl's a very long time coming!
*Archibishop.* (correctively) The Queen?
*Comyngton.* (plausibly correcting his mistake) No, no, I mean the maid... A female on the Throne; a king would have been so much better.
*Archibishop.* I don't know, my Lord. Heirs male of the last generation have not been a conspicuous success.
*Comyngton.* No English King has been a conspicuous success since Edward I.
*Archibishop.* Yet the monarchy has—gone on [2]).

[1]) S. 59. [2]) S. 42.

Housman gelingt es, durch eine liebenswürdige, nicht unsentimentale Ironie, die an Thackeray gemahnt, in privaten Szenen ein scharfes Streiflicht auf tatsächliche Zustände zu werfen, ohne aber den Schein und damit die Atmosphäre zu zerstören; er bebetrachtet die Epoche, die er darstellt, durchaus mit Sympathie. — Die Königin selbst ist der ruhende Pol inmitten des geschäftigen Treibens dieser nunmehr zwei stattlichen Bände. Ihr Wahlspruch lautet:

«But I shall never change—anything [1]).»

Und ohne ihre Ansichten zu ändern, überdauert sie ein halbes Jahrhundert. Minister kommen und gehen um sie herum; doch Albert bleibt ihr dauerndes Erlebnis; ihn verehrt sie bis zu ihrem Ende, wie aus ihrer traulichen Unterredung mit ihrem Freund und Leidensgenossen Beaconsfield hervorgeht, dem sie voll Naivität das Gelübde abnimmt, nie wieder zu heiraten. In diesem Verhältnis liegt der feste, aufrichtige Kern des Viktorianertums, dessen Verkörperung Victoria selbst ist; ihre Schwächen, ihre Ideale und ihre Beschränkung sind diejenigen ihres Zeitalters.

Diesem typischen Bild fehlen auch die zahlreichen kleinen Striche nicht, die ihm eine überraschende Lebendigkeit und Lebensnähe verleihen. Schon *Coming Events* deutet die Spannung zwischen der jungen Prinzessin und ihrer despotischen Mutter an. Ihre erste Tat als Königin ist denn auch, sich von ihr unabhängig zu machen, ein eigenes Leben zu führen und sie bei manchen Gelegenheiten ihre Überlegenheit spüren zu lassen, wie wir es von Shaws Cleopatra her kennen. Wie diese wählt auch sie ihren Gatten selbst, den Vorschlägen ihrer Minister zum Trotz. In diesen Zügen unterscheidet sich die junge Victoria kaum von der neuen Frau. In dem Einfluss aber, den ihr überlegener Gatte auf sie gewinnt, zeigt sich das puritanische Element. Schon in dem harmlosen Geplauder beim Rasieren zeigt sich die Spannung der Ehegatten, die Albert geschickt zu beseitigen weiss: langsam gewöhnt er ihr die Gardinenpredigten, ihre Eifersucht und Herrschergelüste ab, und unmerklich verschafft er sich Einfluss auf politische Entscheidungen, die sie ihm, dem Ausländer, als echte Engländerin verweigern will. Schliess-

[1]) S. 329.

lich bedauert sie, dass er sich nicht König nennen darf. Dies ist die Charakterentwicklung Victorias. Nach Alberts Tod wird sie eine trauernde Witwe und allmählich eine originelle, etwas schrullige Person. Ausgezeichnet zu ihrer Neigung, andere zu beherrschen, passt ihre Freundschaft mit dem Imperialisten Beaconsfield. Sie ist weder geistreich noch sonderlich gebildet, wie ihre Auseinandersetzung über Jonas oder die Kritik ihres Porträts beweisen. Ihre moralischen Grundsätze aber sind ebenso aufrichtig wie ihre fraulichen Gefühle.

Der Unterschied zwischen der Dramatik der ersten zweieinhalb Jahrzehnte und der der dreissiger Jahre spricht auch aus den verschiedenen Deutungen des Problems Maria Stuart durch Drinkwater und Gordon Daviot. Dort die Vertiefung zur Idee eines beinah übermenschlichen Frauentums, hier die einfache Feststellung von Tatsachen. Daviots Maria gelangt in Schottland in eine Sphäre, der sie ewig fremd bleibt. In der Politik übersieht sie stets die Eigenart des schottischen Volkes. Sie ist diejenige Person, die am wenigsten handelt, der ruhige Pol in dem geschäftigen Treiben der schottischen Politiker. Die politische Lage und ihre Ratgeber drängen ihr Bothwell in die Arme, und sie heiratet ihn, weil sie sein wahres Wesen zu spät erkennt. Sie sieht in Elisabeth eine Rivalin, und ihre Politik ist stark durch dieses Gefühl bedingt. Als Frau ist sie eher durchschnittlich und unerfahren und den Ränken der egoistischen Männer nicht gewachsen. Auch ihre Liebe enthält keine problematischen Züge.

Die «neue Frau», besonders wenn sie die männlichen Züge von Berkeleys Florence Nightingale annahm, bot auf die Dauer dem Publikum zu wenig Reiz. Die Verfasser der neuesten historischen Dramen scheinen daher ihre Sympathie vom Typ der Johanna, den die ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts verehrt hatten, auf die pikantere Art der Cleopatra zu übertragen. Dies bezeugen vor allem die drei bedeutenden dramatischen Bildnisse von C. Bax, die er unter dem Titel *Valiant Ladies* 1931 veröffentlichte. In Bianca Capello, der späteren Herzogin Medici, und in Catherine Howard stellte er zwei Frauen dar, die ohne allzu enge moralische Bedenken den Mann heiraten, der die höchste Stellung und den grössten Einfluss besitzt. Biancas Aufstieg

beginnt mit ihrer Flucht aus dem Elternhaus mit einem unwürdigen Liebhaber; sie weiss die Gunst des gutmütigen, unglücklich verheirateten Herzogs Francesco zu gewinnen, die sie ohne Rücksicht auf ihren Gatten fördert, bis sie Herzogin ist. Die Härte, mit der sie die Thronfolge ihres nicht von Francesco stammenden Sohnes durchsetzt, ist diejenige der neuen, zielbewussten Frau. — Auch Katharina ist eine Frau mit einer Vergangenheit. Sie heiratet Heinrich VIII. nicht aus Liebe; deshalb braucht sie neben ihm noch einen jungen Mann, der sie allerdings ins Verderben stürzt. Heinrich selbst ist ein alter Herr, der in den Armen seiner jungen Gattin wieder jung zu werden hofft, und sie ist eine lebensfrohe Frau, die eher materiellen Gewinn sucht. — In Lady Nithsdale, der «unsterblichen Frau», zeichnet Bax eine Frau, die weibliche Abenteuerlust, Beharrlichkeit, Optimismus und List an das scheinbar aussichtslose Unterfangen hängt, ihren etwas eitlen Gatten, einen verurteilten Stuartanhänger, aus dem Gefängnis zu befreien. Es liegt ihr aber fern, wie eine melodramatische Heldin ihren Gatten verkleidet aus dem Kerker zu schicken und selbst darin zurückzubleiben; als unsentimentale Frau findet sie die Mittel, auch sich hinauszuschmuggeln.

Die Frau als Kennerin des Mannes und als wesentlich egozentrische, unabhängige Natur nahm sich H. M. Harwood zum Vorbild seiner Helena in *These Mortals*. Geschickt versteht sie es, den interessanten Liebhaber Aphrodites für sich zu gewinnen und mit ihm zu fliehen, ihren langweiligen Gatten zurücklassend. Ihr Ehrgeiz weist ihr aber höhere Ziele. Während sich die Männer drunten vor Troja bekämpfen, verdreht sie ihrem Vater Zeus den Kopf und verlässt die mittlerweile uninteressant gewordenen Trojaner und wickelt sich wieder Menelaos um den Finger. Und im Hades wird ihr der Lohn zuteil: Zeus wählt sie zu ewiger Unsterblichkeit, und damit hat sie das Ziel ihres Ehrgeizes erreicht — Unvergesslichkeit, die den Grossen der Weltgeschichte vorenthalten blieb.

Die Ausnützung der Schwächen des Mannes steht auch — im Unterschied zu seinen früheren Frauengestalten — im Zentrum von Shaws Königin Philippa. Auch sie weiss, wie sie ihren Willen mit den ihr zur Verfügung stehenden, natürlichen Mitteln bei ihrem Mann durchsetzen kann. Allerdings gelingt es dem shawschen

Mann stets, ihr ein Schnippchen zu schlagen; doch dadurch kommt die Frau erst recht zu ihrem Endsieg.

### *3. Der Neuerer.*

Der viktorianische Heldentypus hatte eine traditionelle Institution gegen keimende, neue Kräfte zu halten gesucht. Maria Tudor, Becket, Harold, Maria Stuart waren die letzten Vertreter eines aussterbenden Machtprinzips gewesen. Auf eigenartige Weise hatten sie in der Verteidigung des Alten gegen das Neue den Charakter ihrer eigenen Epoche, des Viktorianertums, gespiegelt. Der neue Heldentyp ist sein Gegenstück, sein Feind, der die Anschauung einer kommenden Epoche in einer traditionell gesinnten Welt vertritt — der Neuerer. Der Unterschied zum romantischen Auflehner ist wesentlich ein solcher des Temperaments und des Ideals. Beatrice, Faliero und Tyler kämpften mit dem Einsatz ihrer ganzen Leidenschaft für soziale Ziele. Die irischen Rebellen stehen ihnen in ihrem allerdings politischen Kampf am nächsten; bei manchen der übrigen Neuerer ist der Kampf um ein politisches oder menschliches Ziel nur eine Seite ihres Wesens.

#### a. Der irische Rebell.

Neben den bereits besprochenen Frauengestalten, die das irische Wesen und Schicksal symbolisieren, umfasst eine weitere Gruppe von Charakteren des irischen historischen Dramas Freiheitskämpfer, in denen wiederum nicht so sehr das einmalige Individuum als vielmehr die problematische und typische Seite der irischen Freiheitsbewegungen zum Ausdruck kommt.

Lady Greogorys *White Cockade* war die erste derartige Studie. Wie bereits erwähnt, ist das irische Spiel in mehrere Volkstypen aufgelöst, die alle in Beziehung zum Kampf der stuartfreundlichen Iren stehen. Der einzige historische Irländer ist Sarsfield, Earl of Lucan. Auch nach der Niederlage ist er voll neuer Pläne; mutig und geistesgegenwärtig deckt er den König inmitten seiner Feinde und gewinnt durch seine Begeisterung abtrünnige Leute für ihn. Während er aber Truppen sammelt, denkt Jakob nur an Flucht. Als er endlich flieht, wirft auch Sarsfield entmutigt das Zeichen der Stuartanhänger weg; doch nach einer Weile hebt er es wieder

auf und tut seine Pflicht, bleibt der verlorenen Sache treu. Seine Unbekümmertheit um Niederlagen, seine ungebrochene Treue zum aussichtslosen Unternehmen sind typische Züge des irischen Kämpfers und Idealisten. Darüber hinaus weist sein Bild wenige individuelle Züge auf.

O'Riordan gab in *Imaginary Conversation* ein Bild Robert Emmets. Er stellt ihn als unabhängigen Freiheitsschwärmer dar, der seinen vorsichtigen Freund Moore anfleht, die Marseillaise zu spielen, und als dieser statt ihrer Erins Lied zum erstenmal singt, schluchzt Emmet vor Bewegung und Glück. Auch diese Gestalt ist nicht von Individuellem, sondern von der Sache, der Freiheitsbewegung, bis in ihr letztes Wort erfüllt, wie auch die Äusserungen der romantischen Auflehner von ihrer Aufgabe durchdrungen waren. — Robinson gab ein volleres Bild von Emmet. In einer Schusterwerkstatt erhalten wir zunächst einen Eindruck von der Verehrung, mit der die jungen Leute an ihrem Anführer hängen, und die sie die Warnungen ihres erfahrenen Bruders missachten lässt. Das Glück aller, Emmet in der Uniform der Freiheitskämpfer zu sehen, ist sehr eindrucksvoll als dramatisches Bild, dessen Ironie den Kern ungemein klar enthüllt. Er übersieht gewichtige Einwände materieller Art der älteren Leute; obwohl die nötigen Waffen fehlen und auch ein Teil der Aufständischen sich fern hält, will er losschlagen. Selbst als der Handstreich auf das Schloss, der im Mittelpunkt des Plans stand, vereitelt wird, zieht Emmet mit seinem zusammengeschmolzenen Häufchen von Getreuen, dem sich ein Schwarm minderwertiger Subjekte anschliesst, gegen die Soldaten. Und nach dem Misslingen ist er wie Sarsfield guter Dinge und voll neuer Pläne. Bis zuletzt verschmäht er die Flucht, um seine Leute nicht zu verlassen. Emmet ist der Träumer und Idealist, unfähig, der Organisation eines Aufstandes genügend Wert beizumessen, ungeduldig, bis er seine ungestümen Pläne verwirklichen kann. Shaws Johanna verkörpert in ihrer letzten Auseinandersetzung mit dem Hof denselben idealistischen Geist.

Das Urteil der beiden Dramatiker über die irischen Idealisten Sarsfield und Emmet war bitter. Noch bitterer sind die Akzente, mit denen Lady Gregory das Problem des irischen Freiheitskämpfers in *The Deliverer* versah. Parnell tritt hier, ohne dass

sein Name genannt wird, als Vertrauter und früherer Zögling des ägyptischen Königs unter die streitenden gefangenen Juden und ihre Aufseher, die Ägypter, und will sie versöhnen; beide Parteien aber, hinter denen natürlich Iren und Engländer stehen, steinigen den Vermittler. — Robinson verweilte in *The Lost Leader* ebenfalls mit satirischer Schärfe auf der Unerwünschtheit Parnells unter seinen eigenen Landsleuten und den Engländern. Das Drama endet mit dem Gelächter des englischen Arztes und seiner irischen Freunde über die Geständnisse des hypnotisierten Parnell — es ist das ironische Gelächter über die Nutzlosigkeit von Parnells Kampf, Geist und Opfer. — Einige Jahre später stellte ihn Housman nochmals in *Dethronements* in der Erkenntnis dar, dass Irland für seine Pläne noch nicht empfänglich war; ruhig lässt er das Land seinem Schicksal entgegenreifen [1]).

b. Kriegsproblematik.

Wir geben uns hier nicht mit jenen Gestalten ab, die wie Shaws O'Flaherty oder Monkhouses Rokeby eine Seite der Problematik des Weltkriegs verkörpern. Diese Gruppe ist sehr stark. Wie bei den irischen Gestalten steht bei ihnen nicht das Interesse an der Person, sondern dasjenige am Problem im Zentrum.

An Bluntschli, Napoleon und Caesar hatte Shaw die Motive des Helden als Krieger untersucht und an Stelle der traditionellen Werte individuelle oder naturhafte Triebkräfte gefunden. Er hatte auf diesen Grundlagen das neue Ideal des Helden als Neuerer aufgestellt. Es ging lange, eigentlich bis in unsere Tage, bis er hierin Nachfolger fand. Seine Landsleute und später die Schotten schufen ihre Kämpfer auf dem Boden des Patriotismus oder der Loyalität. Die Bitterkeit aber, mit der sie das Schicksal ihrer Rebellen darstellten, distanziert sie von ihren Idealen, ohne allerdings andere an ihre Stelle zu setzen.

Auch Masefield stellte, angeregt durch Shaws Caesar, in *The Tragedy of Pompey the Great* einen Neuerer auf traditionellen

[1]) Wie bereits ausgeführt — vgl. Paragraph 4 dieses Teils —, übernahmen die Schotten das nationale Problemdrama der Iren. Mit dem Geist übernahmen sie auch die typisierende, im Volkshaften verwurzelte Charakterisierung und wandten sie zunächst auf lokalhistorische, später auf bedeutendere, für die Problematik der schottischen Politik und Geschichte bezeichnende Gestalten an.

Grundlagen dar. Er ist ein Friedensfürst, der das Vergiessen von Bürgerblut verabscheut und deshalb Caesar durch hinhaltenden, kriegerischen Widerstand aufreiben will; sein Ideal ist eine lebensvolle Demokratie des Friedens. Der Laureatus baute auf der vorshawschen Auffassung Caesars als Menschen- und Friedensfeind auf. Sein Pompejus kämpft daher immer noch wie Addisons *Cato* für den Frieden und die Erhaltung einer Staatsform. Auch in der Charakterisierung unterscheidet sich Masefield nur wenig vom Dramatiker des 18. Jahrhunderts. Auch die Iren hatten typische Gestalten geschaffen; aber in Robinsons *Emmet* war das Problem in einem Menschen, der in realistischen Situationen gezeigt wird, objektiviert gewesen. Die Situationen aber, in denen Pompejus auftritt, verlangen keinen handelnden Menschen, wie es die realistische, durch historische Details belegte Motivierung und Problematik fordert, sondern einen Sprecher, wie ihn das lyrische Drama benützt. Pompejus rollt seine Gedanken vor uns auf und lebt in dieser ideellen Sphäre, er schwebt ständig über der Bühne. Sobald er sie aber betritt, ist er tot.

Von einer ähnlichen Problemstellung wie Masefield ging Drinkwater in seinen drei frühen Chroniken aus. Im Vorwort betont er, dass nicht «interessante Charaktere» den Ausgangspunkt bildeten, sondern eine «Entspannung seiner Einbildungskraft». Die Möglichkeiten, die eine führende Persönlichkeit zwingen können, Krieg zu führen, sind:

> «... the leader inspired by a great moral idea to the vindication of a system, the leader inspired by a great moral idea to the overthrow of a system, and the leader for whom a system became a great moral idea in itself [1]).»

Erhaltung und Umsturz eines Staatsgebildes, also der Bürgerkrieg, kann durch drei moralische Überlegungen begründet werden: Menschlichkeit, Freiheit und Patriotismus. Diese drei Gedanken verkörperte Drinkwater in Lincoln als dem Vorkämpfer der Sklavenfreiheit, Cromwell als dem Gegner eines Despoten und Lee als Verteidiger seiner Heimat Virginien. Dramatisch die überzeugendste Gestalt ist die erste.

[1]) Preface, S. IX.

Die Eigenart des amerikanischen Präsidenten verstand er gleich in der ersten Szene mit einfachen Strichen zu skizzieren: Mrs. Lincoln beklagt sich über den alten Hut ihres Gatten, und als er kurz darauf eintritt, macht er die Abgeordneten auf seine Unnachgiebigkeit in der Sklavenfrage aufmerksam — Unnachgiebigkeit und ein eigener, harter Wille bleiben seine hervorstechenden Eigenschaften, die durch eine puritanische Leidenschaftslosigkeit unterstrichen werden. So kann er wie Shaws Caesar ohne Groll und persönliche Gefühle den Krieg für die Abschaffung der Sklaverei gegen ein widerwilliges Kabinett durchsetzen und aufrecht erhalten und gleichermassen Pazifisten, Militaristen und rachsüchtige Neger zurechtweisen. Auch sein Grossmut im Umgang mit Gefangenen und dem geschlagenen Gegner gehört zum puritanischen Heldenideal — ein Zug, den auch Masefield an seinem Pompejus nicht vergessen hatte. Diese grossen, einfachen Züge bereichert Drinkwater nach der Charakterisierungsart der problematischen Dramatiker nicht durch kleine Nebenstriche.

Seinen Cromwell führt er als Landwirt und Volksfreund ein: er spricht leutselig und fromm zu seinen Arbeitern, singt und spielt mit ihnen. Diese Freundschaft mit dem Volk nährt seine späteren politischen Aktionen, die er mit derselben Entschlossenheit und Härte wie Lincoln führt. Auch er ist von Fanatismus weit entfernt: er fleht den gefangenen König an, die Freiheit seiner Untertanen zu achten, und erst, als er seinen verräterischen Brief entdeckt, beschliesst er, ihn hinzurichten. Bescheiden spricht er in seiner Familie, in deren Kreis er als Puritaner meistens gezeichnet ist, von seiner vorübergehenden Bedeutung; grossmütig kann er einem Kavalier, der ihn umbringen will, seinen Irrtum auseinandersetzen und ihn unbestraft wegschicken. Während der Befehlsausgabe von Naseby tritt ein neues Element seiner Gabe als Führer, das Drinkwater später in Lee ausbaute, zutage: mit seinem Auftreten in dem unentschlossenen Stab verschwindet plötzlich die Ziellosigkeit, das ganze Unternehmen bekommt einen Sinn und eine Seele [1]).

[1]) Auch sein Lee ist eine klar und derb gezeichnete, unkomplexe Gestalt, während sich der späte Garibaldi völlig in einer überreichen Handlung verliert.

Aus den Gestalten der irischen Dramatiker sprach das Empfinden, das Streben eines ganzen Volkes, aus Drinkwaters drei Führern in erster Linie die puritanische Weltanschauung — alle gingen in der Idee, für die sie kämpften, völlig auf; sie verloren bis zu einem gewissen Grad ihre Individualität im Wirken für eine Gemeinschaft. In dieser Auflösung des Charakters in die Problematik lag die Gefahr für das Drama der zwanziger Jahre.

Besonders deutlich tritt dies an Glovers historischen Dramen zutage. Die Handlungen Wat Tylers gehen nicht aus seinem Charakter, sondern aus seinem symbolischen Wesen hervor; wenn er im ersten Akt in die Fussringe gespannt, später befreit wird und eine Rede an das Volk hält, ihm das Elend, in dem es lebt, vorhält, so wirkt dies nicht als konkretes Geschehen wie die Baumgartenszene in *Wilhelm Tell*, sondern als allegorischer Vorgang. Glover war nicht an der Persönlichkeit des Bauernführers, sondern an seiner Mission interessiert, — er ist der Wortführer einer breiten Schicht. Da Tyler auch kaum eine interessante Studie abgegeben hätte, entsprach er vorzüglich der Absicht des Dramatikers. Aber Shaws Stücke, diejenigen der Iren und Drinkwaters *Lincoln* werden noch heute aufgeführt, während Glovers Dramen nicht über eine einmalige Aufführung hinauskamen.

Einige Dramatiker versuchten sich in der Darstellung der Gegenseite dieser Neuerer: dem Urheber und Träger nicht besonders motivierter Kriege. Rawsons und Trenchs Napoleon [1]), Shaws Inca und der grösste von ihnen, Dunsanys Alexander, sind aus der Beschäftigung mit der Problematik des Weltkriegs entstanden.

Shaws Wilhelm II. ist eine Karikatur. Er wundert sich, weshalb ihm sein Volk in den Krieg folgte und den Frieden aufgab, und schliesslich versucht er, sich von der Schuld am Kriege reinzuwaschen. Aus der Verachtung für seine ungezählten Söhne, Generäle und Vorfahren, aus dem Hirngespinst, das er durch den Krieg verwirklichen will, spricht seine grenzenlose Aufgeblasenheit, sein übersteigertes Selbstbewusstsein; er besteht aus Einbildung

[1]) Rawson stattete seinen Napoleon mit keinen individuellen Zügen aus; er mutet eher als unpersönliche, zwingende und gefühlslose Kraft an. Auf eine ähnliche Art zeichnete Trench dieselbe Gestalt; auch ihr fehlen die bezeichnenden Züge. Beide erinnern an Hardys Napoleon.

und einem Mangel an positiven Unterlagen — eine Seifenblase, wie alle Despoten aus der Feder Shaws.

Dunsanys Alexander ist von dieser Deutung nicht sehr verschieden, obwohl die Gestaltungsart kaum unähnlicher sein könnte. Im Expositionsakt sehen wir ihn zunächst als normalen, siegreichen Helden vor der gestürzten Xerxesstatue, wie ihn jedes frühere Alexanderdrama dargestellt hatte. Auf Apollos Rat begnadigt er sogar Gefangene. Dann beginnt die Charakterentwicklung: durch die alte, betrunkene Dirne Thais, die sich vor dem Blick des Gottes fürchtet, lässt er sich überreden, Apollo zu verjagen. Schmeichler finden Gehör, er glaubt ihnen und lässt als erste Tat im Spiel der Masslosigkeit und der Überhebung Persepolis verbrennen. Der zweite Akt entwickelt das auf einen Akt zusammengedrängte klassische Schuldmotiv. Beim Anblick der Sterne fühlt Alexander seine Kleinheit; er schickt einen Kundschafter, neue Länder zu entdecken, und als sein Freund Clitus störrisch behauptet, er sei nicht der Sohn des Zeus, erschlägt er den Frevler. Nun merkt er erst, dass er seinen Freund verloren hat. Seine Trauer ist ebenso überheblich wie sein Machtrausch; niemand kann den Untröstlichen heilen ausser der Amazonenkönigin Rhododactylos. Während er drunten in Indien auf dem Höhepunkt seiner Eroberungen angelangt ist, zittert bereits seine Hand unter dem Walten der Parzen. In die Empfangsfeierlichkeiten Babylons — hohles Geschrei und lauter Staffage — wankt der Eroberer, und als er auf der Treppe zusammenbricht, sind seine letzten Worte noch vermessen:

> «And tell Apollo it is well for the Gods I die; for had I wedded Rhododactylos, that fair and terrible queen, we had reared up such a progeny as had overthrown the gods and taken from them Olympus by force of arms [1]).»

Alexanders Sprache ist merkwürdig unpersönlich, kalt und gefühllos. Sie entspricht der Charakterisierung. Alexander ist kein Charakter wie Shaws «Inca». Dunsany betrachtet seinen Helden durch ein Prisma, das seine Gesten und Worte seltsam verzerrt. Es entsteht aber nicht die Groteske eines Individuums, sondern

[1]) S. 82.

das Einmalige, Individuelle fällt von der Gestalt ab. Alexander besitzt keine Umrisse; seine Taten sind nicht durch seine Persönlichkeit, sondern durch die Problematik der Menschheit motiviert — sein Schwerpunkt liegt nicht in ihm, sondern irgendwo im Universum. Wenn der Verblendete seinen nüchternen Freund tötet, so ist diese Tat durch dieselbe Ursache motiviert, die zwei Völker einander bekriegen lässt: von Zeit zu Zeit verlässt den Menschen jedes vernünftige Mass, und er dehnt sich ins Groteske, durch das immer wieder das zerstörende, wissende Lachen hindurch klingt. Dieser Alexander ist bereits weit von der Problematik der Kriegsdramen entfernt. Dunsany gelang es, das Erlebnis des Weltkriegs in den für ihn bezeichnenden, zeitlosen Zusammenhang des Weltgeschehens einzuordnen. Er stellte Alexander nicht mehr wie Drinkwater und Masefield auf die Basis traditioneller Werte; er verzichtet aber auch auf die neuen Werte Shaws und ergötzt sich am reinen Spiel.

Alexander ist die letzte Verkörperung der Kriegsproblematik im historischen Drama. Zugleich ist er der letzte imponierende Vertreter der typisierenden Charakterisierung, die wir als die Eigenart des Problemdramas bezeichneten [1]).

c. Galerie individualisierter, bühnenfähiger Porträts.

Ungefähr fünfzig Jahre nach dem Aussterben der viktorianischen Chronik begann die Blütezeit der modernen Chronik. Parallel mit ihrem Aufstieg ging derjenige des biographischen Romans. Die Charakterisierung ist als Reaktion gegen die der Problemstücke, auf deren Schwäche wir hingewiesen haben, aufzufassen: Probleme treten hinter der Freude an der Gestaltung lebensvoller, realistischer und bühnenfähiger Charaktere zurück.

Wie wir bereits bei der Besprechung der Form der Chronik feststellten, ist während der rund zehn Jahre ihrer Blüte insofern eine Entwicklung zu bemerken, als die Zentralgestalt, die in den früheren Dramen eine dominierende Stellung einnahm, in einen weiten Kreis sorgfältig gezeichnender Nebengestalten der Epoche

[1]) R. Meldrum versuchte zwar vor wenigen Jahren, diese Art in seinem *Alexander* wieder zu beleben. Er gibt im wesentlichen dieselbe Deutung wie Dunsany. Der geniale Weitblick, die Konzentrationsfähigkeit, die grossartige Bildlichkeit der Situationen und der Sinn für die Entwicklung der vertikalen Spannung gehen ihm aber ab. Seine Dramen fanden denn auch keine Beachtung.

tritt. Der Übergang des Problemstücks zur Chronik war kein plötzlicher. Zunächst färbte die ältere Charakterisierungsweise auf die jüngere ab. — In den Chroniken Drinkwaters und in *Saint Joan* waren auch die Nebengestalten wie in den ersten Verschroniken des 19. Jahrhunderts, etwa in Shelleys *Charles I* oder in Brownings *Strafford*, in den Dienst der Problematik gestellt, d. h. typische Züge herrschten in ihnen vor. In *Lincoln* waren die Nebenfiguren stets nur in ihrem Verhältnis zum Problem und nicht als selbständige Gestalten gezeichnet: die beiden Damen, die bei den Lincolns zum Tee geladen sind, verkörpern eindeutig Pazifist und Militarist, und der Neger, mit dem der Präsident später spricht, spiegelt die Rachsucht der Unterdrückten. In Lees ständiger Umgebung befinden sich vier Freunde, von denen jeder eine bestimmte Sinnesart vertritt; in ihren Ahnungen, ihrem Leiden und Sterben symbolisieren sie das Schicksal ihrer Heimat. Auch Shaws Nebengestalten lassen sich in bestimmte Typen zusammenfassen. Neben dem notorischen Engländer findet sich in seiner Chronik der Feudalritter Warwick und der Katholik Cauchon, und Karl IX. gehört mit Ptolemäus in *Caesar* und der Prinzessin in *The Inca* zur Familie der dekadenten Aristokraten. Immerhin ist in diesen Gestalten die Tendenz zur Individualisierung deutlich bemerkbar.

Shaw hatte mit einem starken Dutzend markanter Gestalten die Zeit der Jeanne d'Arc auf der Bühne dargestellt. Rubinstein und Talbot belebten zwei Jahre später in *Churchill* das Zeitalter Marlboroughs mit seinen bekanntesten Vertretern.

Williamson schloss sich Shaw als erster in der Neuinterpretierung von Gestalten, welche die Elisabethaner dramatisiert hatten, an. Sein *Rose and Glove* (1928) befasst sich mit der Freundschaft von Eduard II. und Gaveston. Hier wird der letztere zum Neuerer, der seiner kriegerischen Zeit weit voraus ist und in ideeller, unpolitischer Freundschaft mit dem König lebt. Im übrigen zeigt der erste Akt den temperamentvollen Gascogner in geistvoller Neckerei der kriegerischen Barone, seiner Feinde; er bewitzelt Warwicks Gedicht; später deckt er den Verrat und die Grausamkeiten in der Schlacht gegen die Schotten auf und begründet seine Flucht mit dem Prinzen durch sie. Die erste Tat Eduards nach dem Tod seines grimmen Vaters ist, dass er den verbannten

Freund zurückruft und zum Verdruss seiner Gegner das Heer entlässt. Warwick, Pembroke, Lancaster u. a. sind, wenigstens im ersten Akt, fein abgestufte Porträts; sie verkörpern den Eisenhandschuh, der die Rose zerdrückt.

Dieser Neuwertung Marlowes folgte eine solche von Shakespeares Richard II. durch Gordon Daviot. In dieser Gestalt und Eduard II. besteht die Neuwertung wie bei Shaw darin, dass die Charakterschwächen, welche die Elisabethaner so ausgezeichnet zu einer Tragödie dramatisiert hatten, ausgemerzt werden, und an ihre Stelle das Neuerertum tritt. Dadurch werden für das Scheitern beider als Könige nicht ihre Charaktere als Individuen, sondern die Einstellung ihrer Zeit verantwortlich gemacht, während sie uns als Menschen näher treten. Wie Gaveston befindet sich Richard im Widerspruch zu einer kriegerisch gesinnten Epoche, wenn er sich mit allen Kräften für den Frieden mit Frankreich einsetzt. Dies ist der Ausgangspunkt für seine «Extravaganz» und die dadurch entstehenden Reibereien mit den Baronen. Bezeichnenderweise gelangt diese Problematik aber nur als Nebenzug zur Darstellung; den Vordergrund füllt Richards Temperament aus. Wie Shakespeares und Shaws Gestalten ist er in erster Linie als Bühnenfigur aufgefasst und beherrscht daher neun von den zwölf Szenen des Dramas. Sein Charakter eignet sich vorzüglich zu diesem Zweck: im ersten Akt zeigt sich schon sein explosives Wesen und seine Heissblütigkeit, als er wütend aus dem Verhandlungszimmer stürzt. Leicht verliert der Neunzehnjährige die Fassung; das Gefühl seiner Ohnmacht bringt ihn nach der ersten Niederlage zum Weinen. Später, unter dem Einfluss der Ermordung seines Freundes Oxford wird er gefährlich und lässt Gloucester umbringen. Auch als er seine Abdankung unterschreibt, verliert er seine Vitalität nicht und verspottet überlegen die Sieger. Ein Charakter, der derart unbeherrscht und impulsiv auf äussere Einflüsse reagiert, bietet einem Schauspieler prächtige Möglichkeiten. — Eine ganze Zahl weiterer Gestalten ist ebenso wirkungsvoll gezeichnet: der bärbeissige Gloucester, ein Machtmensch ohne Humor und Bildung; der sachliche, phantasielose Soldat Derby; der gewiegte Staatsmann und Schweiger Lancaster und eine Reihe anderer blutvoller Gestalten der Zeit.

Sangsters *Massacre!* ist eher eine Ausgestaltung als eine Reinterpretation von Marlowes *Massacre at Paris;* es ist diesem und Swinburnes Drama als Bühnenstück weit überlegen. Von dem Elisabethaner übernahm der moderne Dramatiker die Fülle der Gestalten und das Tempo des Geschehens. Der Rahmen des Stückes kann die drängende Zahl leidenschaftlicher Bühnengestalten kaum fassen. Schon fehlt die Konzentration und eine Zentralgestalt, wie sie Swinburnes Drama auszeichnete: der grausame, effeminierte Henri Anjou treibt sein Wesen neben dem ekstatischen, visionären Karl IX., der am Rand des Wahnsinns lebt und gegen seine Ohnmacht tobt; der brutale Kraftmensch Guise, die sinnliche, zügellose Margot und die argwöhnische, energische Katharina Medici sind ebenso sehr Hauptspieler. Ausser diesen für das moderne historische Schauspiel typischen Sanguinikern mit einem pathologischen Einschlag sind der ruhige Politiker Coligny und der gelassene Henri Navarre als kontrastierende Gestalten zu nennen.

Das Zeitalter Jakobs I. hat Thomson in *The King's Pirate* (1934) in seinen markanten Politikern auferstehen lassen. Hier befindet sich Raleigh, der eine grosse patriotische Zeit erlebte und nach langer Gefangenschaft befristet entlassen wird, im Widerspruch zu einer neuen Zeit, in der Tücke und Geld herrschen. Neben dem Bild ist vor allem dasjenige des schmierigen Jakobs I. in seiner entwürdigenden Freundschaft mit dem spanischen Gesandten durch seine Wirklichkeitsnähe ausgezeichnet; der geschmeidige, elegante Dandy Steeney, die wohlgesinnte Königin Anna, der nüchterne Politiker Cecil, der cholerische Erzbischof Abbot und eine stattliche Reihe weiterer Porträts ergänzen dieses Panorama jakobitischer Persönlichkeiten.

Dieselbe Leidenschaftlichkeit und Fülle dargestellter Charaktere zeichnet eine der neusten Chroniken aus: *Charles the King* des Schauspielers Colbourne (1936). Er wählt aus dem gährenden Puritanertum und aus dem ebenso blutvollen Gegenspiel, dem Hof, fanatische Charaktere wie den gichtgeplagten Sanguiniker Laud, den kraftvollen, entschlossenen Wentworth und eine Reihe abgestufter Gestalten dieser wild bewegten Epoche. Karl I. selbst wird als absoluter König dargestellt, dessen Interesse der Friedens-

arbeit gehört, der aber auch im Krieg Mut und Ausdauer entwickeln kann. Er sticht durch seine Ruhe und Überlegenheit wirkungsvoll von seiner tumultuarischen Umgebung ab. Die Interpretation dieses Königs, der im 19. Jahrhundert eine der am häufigsten dramatisierten historischen Gestalten war, zeigt, wie fern die modernen Bühnendramatiker der Problematik der zwanziger Jahre und der Auffassung, die aus Drinkwaters Verurteilung dieses Königs sprach, stehen. Colbournes Karl I. und die verschiedenen Versuche, das viktorianische Zeitalter und seine grossen Gestalten auf der Bühne aufleben zu lassen, zeigen, dass unser Jahrzehnt mit vermehrtem Interesse und grösserer Sympathie als das letzte auf die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zurückblickt.

Die Dramatiker der letzten zehn Jahre haben in der realistischen Charakterisierung den Schlüssel zur Dramatisierung der Gestalten der englischen Vergangenheit gefunden. Leidenschaftliches Erleben der Geschichte und grösste Lebensnähe in ihrer Wiedergabe, dazu eine ausserordentliche Vertrautheit mit der Technik des Schauspiels und der Bühne lassen kaum qualitative Unterschiede beim Lesen der einzelnen eben erwähnten Chroniken erkennen. Der Lärm, der in einem derartigen Stück auf der Bühne herrscht, täuscht aber nicht über die Tatsache hinweg, dass die feinen Schattierungen der shawschen Charaktere oder derjenigen Rawsons und Sherriffs oft fehlen und dass sich gewisse Typen, wie der schweigsame Politiker und sein cholerisches Gegenstück, wiederholen. Die Zentralgestalten der Stücke über ältere Geschichte fallen durch ihre Frische, Vitalität und ihr Temperament, wenn auch nicht durch die Mannigfaltigkeit und Tiefe ihrer Züge, auf.

Wir wiesen bereits darauf hin, dass beinahe alle diese Gestalten vor den Hintergrund der sehr allgemein zu fassenden Problematik des Neuerers gestellt sind. Rawsons Rudolf, Williamsons Gaveston und sein Gladstone, Gordon Daviots Richard II., Drinkwaters missglückter Garibaldi, Thomsons Raleigh u. a. sind Menschen, die in einer beengenden, vorwiegend im Materiellen und Gewaltsamen verstrickten Zeit für eine freiere Lebensform kämpfen, die dem schaffenden, fortschrittlichen Individuum keine allzu engen Schranken mehr setzt und nicht Werke des Krieges und der Gewalt, sondern Taten des Friedens fördert.

Dieser Um- und Neuwertung gewisser historischer Gestalten steht jene andere, ebenfalls von unserem Jahrzehnt aufgegriffene negative Wertung einer ganzen Klasse geschichtlicher Individuen gegenüber, die wir als Modernismus bezeichneten. Im Grunde decken sich die beiden Anschauungen; der Unterschied ist nur ein solcher der Darstellung. Die Modernisten stellen die Entwertung in den Mittelpunkt ihrer Dramen, während die Verfasser der Chroniken durch ihre Neuwertung bereits die Entwertung aussprechen. Shaws Ansicht, dass die Despoten der Geschichte nur in einer Farce auftreten dürften, deckt sich trotz ihrer Originalität und Übertreibung mit dem Urteil, das die Geschichtsmacher in Harwoods Hades erfahren, und mit dem Kampf, den die Neuerer der Chroniken gegen ihre allerdings malerische Umwelt ausfechten.

## II. Versdrama

### *1. Nachläufer der Chronik.*

Der Wechsel in der Form des historischen Dramas von der eigentlichen viktorianischen Chronik zum neuromantischen Drama war bei weitem nicht so brüsk wie derjenige vom romantischen zum viktorianischen historischen Drama. Während die romantische Form jäh aufhörte, erhielt sich die Chronik noch Jahrzehnte lang bis weit ins neue Jahrhundert neben der neuen Form. Der Grund, der die späten Historien in die neue Epoche verweist, liegt nicht in der Form, sondern in den Gestalten und im Gehalt. Wir wiesen bereits anlässlich der Betrachtung der Gestalten von Swinburnes Dramen auf diesen Umstand hin.

Die erste Hälfte der achtziger Jahre brachte eine ansehnliche Reihe neuer epischer Dramen hervor. Hornes letztes Schauspiel, *Laura Dibalzo*, erschien 1880. Die epische Art ist aus den 17 Szenen ersichtlich. Panorios Leiden im Kerker, die Verschwörung des italienischen Freiheitskämpfers Dibalzo, die Gerichtssitzung, die durch Laura inszenierte, abenteuerliche Flucht und die Hinrichtung des Freiheitskämpfers werden direkt, ohne allzu epische Ausschmückungen, durch neun wichtige Personen dargestellt. Der Einfluss des jakobitischen Dramas auf gewisse Motive ist offensichtlich und deutet bereits den Gegensatz zu den Viktorianern,

welche vorwiegend auf die Elisabethaner zurückgegriffen hatten, an. Auch inhaltlich zeigt sich der Unterschied in der Bevorzugung kontinentaler, vorwiegend italienischer Stoffe durch die Dramatiker.

Im folgenden Jahr veröffentlichte Swinburne den dritten Teil seiner Maria Stuart-Trilogie, und 1882 schrieb er die erst 1908 veröffentlichte Episode *The Duke of Gandia*. Der jakobitische Einfluss macht sich im Gespräch der Mörder, in der Ermordung des Herzogs und in der Erzählung des Fischers über den Hergang des Mordes bemerkbar. Diese Handlung ist das dynamische Element in dem statischen Bild der Borgias und ihrer Gedankengänge; es ist die Technik der *Queen-Mother*. Auch in den sieben historischen Personen, von denen jede eine Rolle spielt, zeigt sich die Struktur der Chronik.

Die bedeutendste Historie der letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts ist R. Bridges' zweiteilige *The History of Nero* (1885 und 1894). Der Umstand, dass Nero im ersten Teil in neun von insgesamt neunzehn, im zweiten Teil nur in fünf von achtzehn Szenen auftritt, bekundet äusserlich die Auflockerung des späteren Teiles in mehrere Einzeldramen. Während Teil I vor allem die Ränke Agrippinas verfolgt und als epische Nebenaktionen Domitias Wühlen gegen die Kaiserin-Mutter, Poppaeas Aufstieg, den Mord des Britannicus und das Ende Agrippinas bringt, werden die Motive in Teil II zahlreicher: eine erste Verschwörung misslingt durch Senecas Ablehnung; einige Szenen befassen sich mit dem Brand Roms; dann gelangt die Verschwörung Pisos und ihre Aufdeckung durch die Angeberei des Admirals Proculus zur Darstellung; bei der Aburteilung der Teilnehmer wird den Schicksalen der Griechin Epicharis und des Dichters Lucan nachgegangen. Den würdigen, feinsinnigen Abschluss bildet Senecas Ende. Nero ist nicht die Zentralgestalt; seine Mutter und der Stoiker überragen ihn. Neben diesen drei Gestalten ist eine stattliche Reihe anderer bekannter Vertreter des Zeitalters gezeichnet. Bridges vermied die grossen Staatsszenen der Viktorianer und dramatisierte das Geschehen in einfachem, privatem Rahmen. In jedem der beiden Teile findet sich nur eine Szene, welche an die Art der früheren Chronik erinnert: ein kleineres Bankett, an dem Britannicus vergiftet wird, und eine imposante, meisterhaft geführte Gerichts-

szene. Der Dichter machte freien Gebrauch von der epischen Struktur, vermied aber die Staatsaktionen der Viktorianer und gab eine Studie der geheimen, persönlichen Beziehungen zwischen zahlreichen Charakteren. Dadurch erhält seine Chronik eine Durchsichtigkeit der Linienführung und eine Leichtigkeit der Gestaltung, wie sie Swinburne nie erreichte.

In diese Jahre fallen auch die ersten Dramen der beiden Damen, die unter dem Namen Michael Field publizierten. Sie nehmen in der Dramatik der Jahrhundertwende einen wichtigen, von der Kritik bisher vernachlässigten Platz ein. Unter den zahlreichen, wenig originellen Chroniken ihrer Frühzeit [1]), die lediglich zeigen, in welcher Tradition sich aufstrebende Dramatiker in diesen Jahren befanden, ist einzig *The Tragic Mary* (1890) hervorzuheben.

Die 33 Szenen enthalten im wesentlichen eine konzentrierte Wiedergabe von Swinburnes *Bothwell:* Marias Flucht nach Rizzios Tod, die Ermordung Darnleys, Bothwells Werbung und Heirat und als Schlussepisode Bothwells Flucht bei Carberry Hill. Im Zentrum steht das Verhältnis Bothwells zu Maria; neu ist die Rolle von Marias Sekretär Lethington. Die politischen Ereignisse, deren Darstellung Swinburnes Chronik so unvorteilhaft belastete, treten wie in Bridges *Nero* in den Hintergrund und lassen den persönlichen Beziehungen weiteren Raum.

Den Höhepunkt von Fields chronikartigen Dramen bildet *Borgia* (1904). In sechs Akten und 36 Szenen wird hier das Schick-

[1]) *Loyalty or Love* (1882) steht an epischer Krausheit keiner Chronik nach: es wird eine Reihe Bluttaten aus der Herrschaft Heinrichs IV. in Sizilien in direkten Mordszenen dargestellt und mit den erotischen Verwicklungen des fiktiven Celano, eines Günstlings des Kaisers, verflochten. — Bedeutender ist der Zweiakter *Rosamund*, in dem sie auch stofflich die Tradition Swinburnes und Tennysons weiterführten. In Anlehnung an *The Foresters* schmücken sie das Leben im Labyrinth mit Motiven aus dem Sommernachtstraum aus und gehen auf epische Art dem Schicksal einer Gefährtin Rosamunds, den politischen Sorgen Heinrichs II., sowie der Regentschaft Eleanors nach. Die Ermordung der Geliebten des Königs unterstreichen sie nach elisabethanischer Manier durch den Mord ihrer Gefährtin und ihres Liebhabers. Die reizvolle Ausgestaltung des Liebesverhältnisses mit lyrischen Zügen übertrifft alle folgenden Versuche Fields in der Chronik und weist auf ihre Stärke: das lyrische Drama. — *A Father's Tragedy* (1884), *William Rufus* (1884), *Brutus* (1886) und *Canute the Great* (1887) unterscheiden sich in ihrer Struktur nur wenig von ihren früheren Dramen.

sal der Familie Borgia dargestellt, wobei die Machtpolitik Cesare Borgias im Mittelpunkt steht. Die Eroberung der Romagna, seine Heirat, die Ermordung Alfonsos, des Gatten der Lucrezia, die Ausrottung der Adelsfamilien, Gefangenschaft, Flucht und Heldentod sind die wichtigsten Ereignisse seines Lebens. Daneben umfasst die Chronik Szenen aus dem Leben Lucrezias, die Lebensgeschichte und den Tod des Papstes Alexander Borgia und endlich den Aufstieg des Papstes Julius II. Solch ein reiches Geschehen enthält das «Periodenstück», und doch wirkt es viel geschlossener, übersichtlicher und lebendiger als Swinburnes Chronik. Die mannigfaltigen Taten wie auch der Brudermord, den Swinburne noch auf direkte Art dargestellt hatte, sind grossenteils hinter die Bühne verlegt. In nur sieben kurzen Szenen tritt weder der Sohn noch der Vater Borgia auf, und auch in ihnen kreist das Interesse ausschliesslich um die beiden Hauptspieler. Die Charaktere selbst und ihr Verhältnis zueinander sind statisch; sie bilden den festen Kern, um den herum sich das drängende, distanzierte Geschehen abwickelt — es ist dasselbe Prinzip, nach dem Swinburne seinen *Duke of Gandia* gebaut hatte. Field folgte Swinburne und Bridges auch in der sparsamen Benützung von Massenszenen; ihre Chronik enthält nur eine bunte Volksszene [1]), Cesares Einzug in Rom [2]) und D'Estes Geschenküberreichung [3]). Die wenigen derartigen Szenen fallen durch ihre Bildhaftigkeit auf und erinnern an die Malart der Präraffaeliten. Auch kleinere Monologszenen lassen das Bestreben erkennen, bildende Kunst und Dichtung zu vereinen; sie sind statisch und verweilend: Cesare bewundert im ersten Auftritt ein prächtiges Zeremonienschwert; im V 5 gedenkt Lucrezia in einem Schwarm weisser Tauben ihres toten Vaters.

Auch Fields *Queen Mariamne* (1908) zeigt Spuren des epischen Dramas: neben dem Schicksal der Gattin des Herodes werden in sieben Szenen die Bemühungen Cleopatras um den Judenkönig geschildert, und auch die Darstellung des Besuchs des Herodes in Rom ist eine Eigentümlichkeit der epischen Stilart. Die Neuorientierung aber wird am Abnehmen der Szenenzahl sichtbar; die Tragödie ist mit Zügen der Chronik verbrämt. Die chrono-

[1]) II 1. [2]) II 5. [3]) IV 2.

logische Darstellungsweise, jeder Verschnörkelung bar, behielt Field auch in den letzten Dramen bei [1]).

1902 verfassten M. Baring die Lebensschilderung *The Black Prince* und T. Sturge Moore seinen *Absalom. A Chronicle Play*, wie manche Dramen Fields ein Dreiakter. Er behandelt Absaloms Rache an seinem Halbbruder, seine Auflehnung gegen David und Salomon, seinen Einzug im Palast seines Vaters und seinen Tod in Ephraim. Auch diese Chronik fällt durch die Beschränkung des Stoffes auf; die verschiedenen politischen Ereignisse gelangen nicht zur Darstellung. Auf der Bühne finden sich bloss sorgfältig ausgewählte, typische Züge, auf eine geringe Zahl von wichtigen Personen, die eindeutig durch die Zentralgestalt dominiert werden, verteilt. Die Grundstruktur ist aber immer noch die Lebens- und Regierungschronik.

In diese dramatische Umgebung — die lyrischen Verschroniken Barings, Sturge Moores und Fields — gehört Hardys Trilogie. Hardy stand dem Kreis der ästhetischen Dramatiker, dem die drei genannten angehörten, fern. Aber gerade sie, verstärkt durch Wilde, Symons und Yeats, vertraten das neue Versdrama. Wenn Hardy sich nach einem Vorbild in seiner Epoche umsah, konnte er die letzten bedeutenden historischen Versdramen nur in Tennysons und Swinburnes Historien oder in Bridges' *Nero* sehen. Die Anerkennung des Prosadramas begann erst, nachdem er den ersten Teil publiziert hatte. Hardy schloss sich deshalb den Chronikdichtern an und zog zugleich die letzte Konsequenz aus der abgeschlossen vor ihm liegenden Entwicklung der viktorianischen Historie.

Schon inhaltlich bedeuten *The Dynasts* (1902—1907) eine Steigerung gegenüber *Bothwell*. Swinburne hatte sich damit begnügt, die Regierungsgeschichte einer Königin darzustellen und als Hintergrund dazu eine Schilderung der politischen Verhältnisse

---

[1]) In drei Akten und 12 Szenen schildern sie in *Dian* (1911) das Schicksal der Diana von Poitiers, der Geliebten Heinrichs I. von Frankreich, als Kind, Witwe und Herzogin; daneben finden sich Szenen aus dem Leben der jungen Katharina von Medici, der Gattin Heinrichs, und der Tod des Königs im Turnier. — Die letzte Dramatisierung eines Lebenslaufes ist *In the Name of Time* (1919).

einer einzigen Nation zu geben; Hardy dehnt seine Bühne über ganz Europa aus, von Spanien bis Moskau, von Wien bis England. Swinburne hatte die Vorfälle, die sich ausserhalb des menschlichen Motivs befanden, durch historische Sprecher referieren lassen; man empfindet in seiner Trilogie den historischen Tatsachenapparat als eine Belastung, welche die Bewegung des Dramas hindert. Das Zeitgemälde blieb in seiner Hand ein ungelöstes Problem; seine dramatische Kraft und Sympathie erstreckte sich nicht auf die Gestaltung der Nebenmotive. Hardys dramatische Sympathie war von seinen Romanen her bedeutend weiter und daher moderner und erwärmt die abseits liegenden Volksszenen der *Dynasts* in ungleich höherem Mass als die eigentlichen Staatsszenen. So erhalten wir in seiner Chronik das umgekehrte Verhältnis: die unzähligen epischen Nebenzüge leben, einige sind dramatische Meisterwerke, während das Zentralmotiv das eigentlich Leblose ist. Bei Swinburne hatten wir gerade die kleine Gruppe von Machtmenschen als die lebendigste bezeichnet, während jene aussenstehenden Szenen leblos erschienen.

Die Struktur der Trilogie ist diejenige der viktorianischen Chroniken: im Zentrum steht der Ausschnitt aus der Regierungszeit Bonapartes, der Europa massgebend beeinflusste, also die Zeit von seiner Krönung zum König der Lombardei bis zur Niederlage von Waterloo. Diese Begrenzung ist ein wesentliches Merkmal; denn in ihr zeigt sich zum letztenmal in der hohen Dramatik die viktorianische Auffassung des historischen Dramas als Chronik einer Regierungszeit, nachdem Shaw bereits zehn Jahre früher in seinem Einakter *The Man of Destiny* die völlig andersgeartete, moderne Auffassung vertreten hatte. Mit noch grösserem Recht als Swinburne hätte Hardy beinahe jeden Akt mit einem Titel versehen können; doch müsste man ihn nicht nach einer dominierenden Persönlichkeit, sondern nach einem historischen Ereignis benennen. Der erste Teil würde folgende Kapitel aufweisen: Napoleons Krönung in Italien, die Bedrohung Englands, Napoleons Verzicht auf den englischen Feldzug, die Schlachten von Ulm, Trafalgar und Austerlitz.

Im zweiten Teil sind die Linien nicht so klar getrennt. Hier entwickelt Hardy gleichzeitig verschiedene Handlungsfäden: einerseits

folgen wir Napoleon nach Jena und Berlin; dann beginnt sich das Josephinendrama zu knüpfen, und als dritten Faden verfolgen wir die Kämpfe in Spanien. Akt IV enthält die Schlacht von Wagram, als Verschnörkelung aber die Schlacht von Talavera und den Zerfall der englischen Walcherenarmee, der folgende als vollständiges Drama die Trennung Napoleons von Josephine und seine Heirat mit Marie-Louise. Der Schlussakt besteht in der Hauptsache aus einem ironischen Seitenblick nach dem englischen Königshaus.

Abgeschlossene Kapitel bietet wiederum der letzte Teil der Trilogie. Im Unterschied zum ersten Teil werden die menschlichen Einzeldramen unterdrückt. Während sich Napoleons russischer Feldzug in zwölf Szenen abrollt, beginnt drunten in Spanien der Aufstieg seines Gegners Wellington durch den Sieg von Vittoria. Die Schlacht von Leipzig und die unmittelbar folgende Zeit belegen zwei weitere Akte. Die drei letzten Akte enthalten das grandiose Gemälde der Schlacht von Waterloo, den Schlußstein der Trilogie.

Wenn man die Einheit der *Dynasts* im überirdischen Geisterspiel gesehen hat [1]), so beachtete man die eigentliche epische Bindung durch die Zentralgestalt zu wenig. Denn das mächtige Motiv, das bis in die episch losesten Wessexszenen hinausklingt, ist das Treiben des Schicksalsmannes. Selbst diese Szenen, die Keimzellen der Trilogie, sind ein Spiegelbild der Zentralereignisse, und wo sie mehr als ein solches sind, liegt ihre Berechtigung nicht nur in der für ein historisches Drama wertvollen Funktion als Medium für das Interesse des Publikums, sondern vor allem in der Rolle, die England in diesem Napoleondrama zugemessen ist. Denn England ist schliesslich der erfolgreiche Gegenspieler Bonapartes, und in der Beleuchtung der englischen innenpolitischen Mißstände liegt eine feine Ironie, welche die Blindheit des Schicksals, das gerade dieses verwirrte Land zum Sieger auserkor, erst recht deutlich macht. Zugleich enthalten die englischen Szenen die notwendige komische Erholung, den befreienden Kontrast zum freudlosen, düsteren Grundton der Trilogie. Vom Standpunkt des epischen Dramas aus, als dessen Höhepunkt wir *The Dynasts* zu betrachten

[1]) Siehe H. Korten: Hardys Napoleondichtung The Dynasts.

haben, fällt die Trennung in ein nationales und ein philosophisches Drama wenig ins Gewicht.

Mit der Struktur des *Bothwell* hat Hardys Chronik noch ein Element gemein: die Wege, die Maria Stuart und Napoleon gegangen sind, bezeichnen eine Reihe menschlicher Einzeltragödien. Dort sind es Chastelard, Rizzio, Darnley, Bothwell und Babington, hier Villeneuve, Mack, Königin Louise von Preussen, General Moore von der englischen Spanienarmee, Josephine, Pitt und Marie-Louise. Beide Dramatiker unterdrückten diese für eine Chronik notwendigen Elemente im letzten Teil ihrer Trilogien; hier kreiselt sich das Schicksal der einsamen Zentralgestalt in einer staubigen Umgebung von Tatsachen aus. Der Reiz der *Dynasts* liegt in den beiden ersten Teilen, wo hier und dort, beinahe mit jedem Ereignis verbunden, eine menschliche Tragödie durch den eisigen Verlauf der Chronik hindurchschimmert und das kalte Riesenmonument mit einer gemässigten Wärme belebt.

Hardys Beitrag zur Entwicklung des epischen Dramas ist eine letzte Expansion, eine ins Grenzenlose erweiterte Bühne und die Ausdehnung der dramatischen Sympathie auf das eigentliche Zeitgemälde. Die Reihe der geisterhaften Zuschauer bedeutet schliesslich nichts als eine Erweiterung des Dramas in die vierte Dimension — ins Kosmische. Gelegentlich versehen die Geister des Mitleids und der Ironie die Funktion der antiken Chöre, die in Shelleys, Arnolds, Swinburnes und Bridges' Dramen eine stattliche Tradition aufwiesen. Der Geist der Jahre ist dem Chor in Buchanans Napoleondrama nicht unähnlich; denn auch hier verkündete er den philosophischen Standpunkt, das zeitlose Geschehen. Allerdings ist Hardys Geist in einer Person objektiviert und nicht nur Sprachrohr einer Philosophie wie in Buchanans Drama. Hardys geisterhafte Zuschauer sind nicht als eine dramatisch glückliche Idee zu bezeichnen, da sie die Arbeit von Leser und Kritiker vorwegnehmen. Als eine Art von wissenschaftlichem, laufendem Kommentar, wie ihn bereits Ben Jonson in seinen früheren Lustspielen verwendete, erörtern sie das, was Aufgabe der dramatischen Gestaltung wäre. Da das eigentliche Drama dieser Forderung meist nachkommt, sind die Erörterungen der Geister an vielen Orten überflüssig.

Den Dramatiker verraten eher die Details der Szenengestaltung. Betrachten wir als seine imposanteste Schlachtendarstellung diejenige von Waterloo [1]). Sie beginnt mit einem ersten Blick auf Napoleons Heer während des Marsches, etwa dem Zug des Norwegerheeres in *Hamlet* entsprechend. Sogleich werden wir auf die Gegenseite geführt und betrachten den berühmten Ball in Brüssel und den Alarm; eine Episode aus dem Franzosenlager folgt und wird durch den Abmarsch des englischen Heeres aus Brüssel abgelöst. Zwölf eigentliche Kampfausschnitte auf beiden Seiten des Schlachtfeldes schliessen sich an. Zwischenhinein werfen wir einen Blick in die aufgeregte, von Gerüchten durchschwirrte Hauptstadt, statten dem Verbandplatz einen Besuch ab und begleiten die Hilfstruppen Bülows beim Passieren eines schwierigen Grabens usw. Dies ist dramatisch erlebte und geschaute Epik, nicht epische Dramatik wie *Bothwell*. Hardy entsagte in solchen Szenenfolgen bewusst den Beschränkungen der Bühne, welche die früheren Chroniken noch gehemmt hatten; er verachtet jede Konzentration und folgt dem Geschehen, teils von hoher Warte mit mächtigen Strichen beschreibend, teils in direkten Staats- und Schlachtszenen, teils nach Swinburnes Art in unmittelbar um das Geschehen herum gruppierten, reflektierenden Auftritten, teils aber auch in durchaus modernen, die Technik der Iren um ein paar Jahre vorausnehmenden, völlig ausserhalb des Geschehens liegenden Szenen auf englischem Boden. Auch in *The Dynasts* liegt einer der Reize in der Szenengestaltung, im unerschöpflichen Variieren des Blickfeldes. Die ewig gleichen, undifferenzierten Schlacht- und Staatsszenen der Viktorianer erhalten unter Hardys Feder oft eine überzeugende Einmaligkeit und sinnfällige Anschaulichkeit. In den das Geschehen reflektierenden Szenen liegt der dramatisch wertvollste Teil der Trilogie. Ein eindrückliches Beispiel dieser Kunst ist der Rückzug von Moores Armee in Spanien [2]). Hier beobachten wir die vorüberziehenden geschlagenen Truppen wie auch Napoleons Befehlsübertragung an Soult durch das Fenster eines Kellers, in dem sich angetrunkene Deserteure verbergen und ihr naturalistisch dargestelltes Dasein fristen.

[1]) 3 VI und VII.
[2]) 2 III 1 und 2.

In der Technik unterscheiden sich Hardys Staats- und Schlachtenszenen nicht von denjenigen der viktorianischen Chronik, wohl aber in der Quantität. Die Darstellung der Schlachten von Ulm, Trafalgar, Austerlitz, Jena, derer in Spanien und Russland besteht aus einer Reihe von Ausschnitten, wobei der eigentliche Kampf als ausgebaute «Anmerkung» skizziert wird. Der einzige Fortschritt Hardys gegenüber seinen Vorgängern ist das Verlassen einer zu eng gewordenen Scheinbühne und das Hinaustreten in die Unbegrenztheit der Epik, des Romans und — was Hardy zwar nicht beabsichtigte — die bedeutend weiteren Möglichkeiten des Films.

Mit dem Aufstieg der Prosachronik in den ersten Nachkriegsjahren hängen mehrere Versuche zusammen, die Vershistorie mit der Bühne zu versöhnen [1]). Die bekanntesten Vertreter sind Masefields *A King's Daughter* (1923) und L. Binyons *Arthur* (1923), *Boadicea* (1927) und *The Young King* (1934). Das erste dieser Dramen lässt noch die epische Grundstruktur erkennen: In zwei Akten wird der Handel um Naboths Weinberg dargestellt, dem der Abfall Ahabs folgt; Ahazias Ermordung durch Jehu spielt hinein, und der wachsende Einfluss dieses Kriegers bis zum Tod der Königin bildet den Inhalt der beiden letzten Akte. Über diese Struktur warf Masefield wie später Binyon den Mantel eines lyrisch ausgewerteten Problems, das er überdies in ausserhalb des eigentlichen Dramas liegenden Chorpartien wiederholte und variierte. — In

[1]) Die erste Szene von R. Bains *James I of Scotland* (1921), welche das Verhältnis des Königs zu seinem Volk zeigt, ist originell und realistisch. Bereits in den folgenden Staatsszenen aber lehnte sich Bain an die viktorianische Tradition an: Jakob verurteilt Walter Steward, verbannt seine Verwandten und kämpft weiter gegen die störrischen Barone. Das Drama endet auf elisabethanische Art in einem Gewirr von Fehden und einer chronologischen Folge von drei Szenen, welche die Ermordung Jakobs darstellen. Diese Chronik stellt einen nur teilweise gelungenen Versuch dar, das Versdrama mit der realistischen Bühne zu versöhnen. — Noch mehr verfiel Calderon in *Cromwell: Mall o'Monks* (1922) der epischen Chronik. Der Lebenslauf des Sekretärs Heinrichs VIII. wird hier in eine Unzahl kleiner Szenen gebrochen, die zugleich das Auf und Ab am englischen Hof spiegeln. Diese Art, eine Epoche am Leben einer untergeordneten Persönlichkeit darzustellen, ist zwar originell und modern; die Darstellungsweise aber lässt uns nie Shakespeares *Heinrich VIII.* vergessen. — Auch Hayes *Simon de Montfort* (1918), dessen Personenverzeichnis noch 52 Rollen, die ganze Chronik 5500 Verse umfasst, und J. F. Waights zwei Trilogien aus den Nachkriegsjahren sind letzte Ausläufer der viktorianischen Chronik.

*Arthur* gab Binyon ein Bild vom Hof des Sagenkönigs, in dem zahlreiche Ritter der Tafelrunde auftreten. Das eigentliche Motiv ist, wie in C. Carrs erster Dramatisierung dieses Stoffes für Irving, das Schicksal Lanzelots. Auf epische Art stellte Binyon zuerst die Elaineepisode dar und liess ihr das Guineveremotiv, die Verbannung der Königin, die Schlacht von Joyous Gard, den Krieg gegen Mordred und Arthurs Tod folgen. — Die vier ersten Szenen von *Boadicea* lassen jede Entwicklung vermissen. Das Drama setzt sich aus locker aneinandergereihten Ausschnitten aus der Invasion der Römer zusammen. Binyon versuchte in der zweiten Hälfte wie Masefield, ein Problem in sein Drama zu flechten: im Gegensatz zwischen Briten und Römern zeigt sich die Unversöhnlichkeit von Instinkt und Vernunft, von Chaos und Ordnung. Wie in Masefields Dramen wird das Problem nur diskutiert und gelangt nicht zur Darstellung durch das Drama selbst.

Bedeutend offensichtlicher ist das Gerippe der alten Chronik in Ch. Williams' *Cranmer* (1936). Da aber manche neue Momente in die Form dieses Dramas hineinspielen, reihen wir es in einen anderen Zusammenhang ein [1]).

### *2. Das neuromantische Drama.*

#### a. Formexperimente des mehraktigen Dramas.

Schon an den Ausläufern der Chronik stellten wir das Bestreben fest, die epischen Züge einzuschränken und das Geschehen zu verdichten. Konzentration und Beschränkung der Handlung kennzeichnet auch das eigentliche neuromantische Drama.

Swinburne wollte in seinem *Marino Faliero* (1885) das Schauspiel Byrons verbessern. Aus dem Stilgefühl der Chronikenperiode heraus durchbrach er zunächst die Zeiteinheit von Byrons Drama und stellte die Vorgeschichte in zwei Akten direkt dar. Er verwendete die langen Auftritte des *Chastelard*, schaltete aber zwischen je zwei eine kurze Szene eine, in denen die beiden Intrigen, Stenos Beleidigungsschrift und der Verrat Beltramos, auf recht undramatische, knappe Weise erledigt werden. Während der ersten drei

[1]) Siehe 8: Das religiöse Drama.

Akte ist das Bestreben Swinburnes, Byron eine Lehre zu erteilen, offensichtlich; er brachte deshalb manche Züge auf die Bühne, welche dieser nicht verwertet hatte. Während des dritten Aktes hatte er sich aber derart an seinem Thema erwärmt, dass er seine kritische Aufgabe vergass, und hier, wo er unbewusst und spontan arbeitete, überbot er noch die Eigenart seines Vorgängers und schuf Monologszenen, in denen das Feuer der Beredsamkeit wie einst in Knoxens Rede imponiert; als dramatische Gebilde geht ihnen aber jegliche Inszenierung und Kontur ab. Man muss schon auf *Paracelsus* zurückgreifen, um etwas Ähnliches an Form zu finden. Drei von den vier Szenen dieser beiden Akte sind durch Falieros Monologe ausgefüllt.

Auf dem Höhepunkt der Tragödie erwartet der Doge auf dem Balkon seines Palastes den Morgen und den Ausgang der Verschwörung. Klingende lateinische Hymnen unterbrechen seine Auseinandersetzung vor Gott und den Menschen. Dieses klangliche Stilmittel hatte Swinburne bereits in seinem Erstlingsdrama *Rosamond*, allerdings ohne den neuen, gehaltlichen Hintergrund, und Tennyson in *Harold* angewandt. Noch stärker als Byron beschnitt er die Aufmachung der Gerichtsszene: ausser Falieros Monolog enthält sie nur die kurze Urteilsverlesung. In der Schlussszene hält der Doge wie bei Byron, jedoch ohne jegliche schauspielerische oder bühnenmässige Aufmachung, seinen von niemandem unterbrochenen Abschiedsmonolog. — In diesen Akten fiel Swinburne in das dem *Bothwell* entgegengesetzte Extrem: alles äussere Geschehen ist weggelassen, und nur Faliero, der seine volle Seele in langen Reden erleichtert, befindet sich auf der Bühne. Er dominiert das Drama auf eine unerhörte Art.

Swinburnes *Faliero* steht als Bühnenstück weit unter Byrons Schauspiel; die Strukturänderung offenbart von neuem, wie äusserlich er den dramatischen Stil handhabte, und wie viel weniger als der Romantiker er dann, wenn er persönliche Gefühle aussprechen konnte, die dramatische Form achtete und beherrschte.

Die ungemeine Konzentration des Geschehens als eine Reaktion auf die epische Uferlosigkeit kennzeichnet auch die beiden letzten Legendendramen Swinburnes. In *Locrine* (1887) sind Inhalt und äussere Bewegung auf ein Minimum reduziert. Der Stoff ist dem

Rosamondmotiv ähnlich, und auch die Struktur dieses Dramas kommt unter allen Dramen Swinburnes derjenigen seines Erstlingswerkes am nächsten. Die zehn Szenen enthalten völlig statische Dialoge; in den ersten sieben ereignet sich nichts anderes, als dass der düstere Camber, der Bruder König Locrines, dem alten Diener das Geheimnis entlockt, dass jener heimliche Zusammenkünfte mit der Scythin Estrild hat und dass Locrines Gattin und sein Sohn seine Andeutungen zurückweisen. In den übrigen drei Auftritten rafft sich die Frau zur Rache auf, und der König, seine Geliebte und ihr Kind fallen ihr zum Opfer. Dieser Schluss erinnert an die elisabethanische Chronik. Dramatische Entwicklung, Spannung und Gestaltung sind in diesem Stück beinahe aufgehoben, um die metrische Extravaganz zu ermöglichen. An der Stelle der Riesengestalt Falieros befinden sich mehrere gleichwertige Gestalten. Ebenso vernachlässigt sind die Einheiten.

Von dieser Lockerheit lässt sich in *Rosamund, Queen of the Lombards* (1899) nichts mehr verspüren. In knappen, beinahe kahlen Zügen stellt Swinburne die Handlung dar; kein Formenreichtum beschwert sie. Man könnte sagen, dass in diesem Stück die Handlung an die Stelle der Form getreten sei; auch die Sprache tritt hinter sie zurück. Die Einheiten sind strikte gewahrt; die Handlung dauert 24 Stunden, und das einheitliche Thema ist die Rache der Rosamund. Der erste Akt ist die Exposition, in der die beiden Liebespaare eingeführt werden. Die folgenden drei Akte enthalten die Entwicklung von Rosamunds Rache an ihrem Gatten Albovin, dem Eroberer der Lombardei. Akt IV enthält den Höhepunkt der Tragödie. Hier schiebt Swinburne die Entscheidung geschickt hinaus und nützt die durch die Handlung erzeugte Spannung zwischen den vier Beteiligten durch ein statisches Gespräch voll aus. Dies ist der dramatischste Akt von Swinburnes gesamter Produktion. Der Schlussakt stellt die Katastrophe, die Ermordung Albovins und den Tod Rosamunds am Bankett, direkt dar. Auch äusserlich macht sich das Konzentrationsbestreben Swinburnes in diesen Dramen bemerkbar: *Rosamund* enthält nur ca. 1200 Verse, während *Locrine* noch 2000 und *Faliero* gar 3000 gezählt hatte. In dieser bemerkenswerten Verkürzung, welche hier die beinahe gänzliche Ausschaltung des

Inhalts, dort die Einschränkung der Sprache bewirkte, zeigt sich die Tendenz der neuen Epoche, die Reaktion auf die Riesenchronik.

Unter der vorherrschenden Chronikproduktion der achtziger Jahre fallen neben Swinburnes Reaktionsdramen nur noch Bridges *The Return of Ulysses* (1884) und *Achilles in Scyros* (1890) in den Rahmen unserer gegenwärtigen Betrachtung. Schon die Beschränkung des Stoffes auf die kurze Spanne von der Ankunft des Odysseus auf Ithaca bis zum Freiermord stellt das erste Drama in die Reihe der Reaktionsstücke. Die beiden ersten Akte sind in klassischer Strenge und beinahe ohne äussere Handlung gebaut, die folgenden aber bringen ein lebhaftes Bühnenbild im Treiben der Freier, und vor allem der Schlussakt, in dem halb direkt, halb durch Beschreibung der Freiermord dargestellt wird, ist eine der wenigen Szenen aus dieser Zeit, die im Gedächtnis haften bleiben. — In dem andern Drama gestaltete Bridges die Entdeckung des jungen Achilles durch Odysseus und führte die griechische Art von Arnold und Swinburne weiter.

Das Fehlen einer festen Form des historischen Dramas während der achtziger Jahre geht aus der Tatsache hervor, dass der spätere Laureatus gleichzeitig mit diesem klassischen Drama und dem formenreichen *Ulysses* eine Chronik verfasste. Diese drei Dramen sind auch bezeichnend für das Interesse, das die neuen Dramatiker im Gegensatz zu den Historienverfassern der äusseren Form und ihrer Variierung entgegenbrachten. Nach diesen Versuchen, das Geschicht- und Legendendrama aus der Chroniktradition zu befreien und in eine einfachere, kunstvollere und konzentriertere Form umzuschaffen, brachten erst die neunziger Jahre die entscheidenden neuen Formen durch Wilde, Symons und Yeats.

Die Tradition des mehraktigen Versdramas wurde während der folgenden zwei Jahrzehnte fast ausschliesslich durch M. Field weitergeführt. Der Wendepunkt im Schaffen der beiden Dichterinnen ist das wichtige Jahr 1892, in dem auch Wilde und Yeats ihre ersten bedeutenden Dramen veröffentlichten. Aus den vielen Formexperimenten seien zwei Typen herausgegriffen, nach denen sie ihre bemerkenswertesten Dramen schufen.

In *The World at Auction* (1898) und *The Race of Leaves* (1901) dramatisierten sie, wie es bereits Bridges getan hatte, das Leben

am Hof eines römischen, dekadenten Kaisers. Beide Dramen fallen durch den Verzicht auf eine durchgehende, motivierte Handlung auf. Didius ist die statische und passive Zentralgestalt des ersten Dramas; er wartet auf sein Schicksal. Das Verhältnis seiner in mehrere symbolische Gruppen aufgelösten Umwelt zu ihm enthält die dramatische Spannung, die sich im Lauf des Dramas leicht entwickelt: im ersten Akt reden alle auf ihn ein, die Prätorianer zu bestechen und damit die Krone zu kaufen; in den beiden Schlussakten verlässt ihn eine Gestalt nach der andern, bis er sich allein mit seinem Mimen im öden Thronsaal befindet, und als sich auch die Mörderin des früheren Kaisers von ihm trennt, wird der Einzug von Severus in Rom gemeldet; die Machtübernahme durch den neuen Imperator und die Verurteilung des früheren Kaisers bilden den Schluss dieses Dramas.

*The Race of Leaves* schildert auf ähnliche Art den Untergang des Kaisers Commodus. Interessant für die Ausgestaltung der einzelnen Szene durch Field ist die Katastrophe im Schlussakt: die zu Tode Verurteilten vertreiben die frohen Gäste im Palast; im Dunkel hört man Stimmen, die den Mord verabreden; eine Stille folgt, und plötzlich tragen Sklaven die Möbel weg, der Kaiser hat den Einfluss auf seine Umwelt verloren. Leise Stimmen sprechen über den Mord. Maeterlinck war der Lehrmeister der beiden Dichterinnen.

In dem dritten Römerdrama, *Julia Domna* (1903), erreichte Field den Höhepunkt ihrer Kunst. Schon *Stephania* (1892), das den Wendepunkt in ihrer Dramatik verkörpert, fiel durch eine überaus knappe und konzentrierte Handlung auf: drei ungefähr gleich wichtige Gestalten bestritten in drei Akten das Spiel. Zunächst wird der junge Kaiser Otto III. in seiner Abhängigkeit vom Papst gezeigt; dann erliegt er den Reizen der Kurtisane und Rächerin Stephania, und im Schlussakt erfährt er sein Schicksal und verlässt sie. Stephania ist das statische Zentrum; der Kaiser schwankt zwischen ihr und dem Papst auf eine Weise, die trotz mancher traditioneller Elemente und Motive in ihrer Einfachheit an die Struktur der späten Dramen von Yeats und Moore erinnert. Ottos Entschluss, Stephania zu gewinnen, bildet das einzige dynamische Element. — Dieselbe Struktur nahm Field in *Julia* auf. Das

Personendreieck verfügt über zwei Spannungen: die Liebe von Caracalla und Geta zu ihrer Mutter Julia und die Eifersucht der beiden Brüder. Julia ist der statische Mittelpunkt; ihre Tätigkeit beschränkt sich auf Versöhnungsversuche, Trauern und Verzeihen. Der erste Akt enthält die Exposition dieses Verhältnisses. Im Mittelakt bittet die Mutter Caracalla, seinen Bruder zurückzurufen; er tut es und ersticht ihn vor den Augen Julias. Im Schlussakt anerkennt die Mutter den Sieger; er verfolgt und mordet die Freunde seines toten Bruders.

Es ist bezeichnend für das Interesse der Ästheten an der äusseren Form, dass Field in ihrem nächsten Drama, *Borgia*, wieder zur Chronik griff. Während die dramatischen Experimente Swinburnes nach 1880 ausser in ihrer Bevorzugung einer einfachen, immer stärker konzentrierten Form nicht auf das Wesen der neuen Dramatik hinwiesen, zeigen die Dramen Fields zwischen 1892 und 1903 im Verzicht auf eine logisch entwickelte Handlung und in der Anwendung der vertikalen Spannung zwischen Charakter und Situation oder zwischen mehreren Charakteren bereits eine deutliche Neuorientierung. Die Verfasser der Einakter im neuen Jahrhundert führten diese Tendenz weiter.

### b. Einakter und Episode.

Die eigentliche Stilart des neuromantischen Dramas sind die ein- oder mehrszenige Episode und der Einakter. Sie stellen die konsequente Weiterentwicklung und Vollendung jener Tendenzen dar, die wir schon in der Chronik und im mehraktigen Drama verfolgten: Konzentration und Beschränkung der äusseren Handlung. Eine abgeschlossene Episode hatten, freilich unabsichtlich, Keats in *King Stephen* und Swinburne in *The Duke of Gandia* dramatisiert. Das letztere Fragment kann eher im Zusammenhang mit unserem gegenwärtigen Thema betrachtet werden, da es keine Fäden zur Weiterentwicklung enthält wie dasjenige von Keats. Die ersten eigentlichen Episoden und Einakter brachten erst die neunziger Jahre mit Wildes Einakter *Salomé* und Yeats' *The Land of Heart's Desire*, der ersten dramatischen Episode in englischer Sprache.

Der erste Verfasser historischer dramatischer Episoden war A. Symons; er pflegte und entwickelte diese Dramenform vor allem in den ersten beiden Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts. Zur Gestaltung wählte er wohlbekannte, geschichtliche Persönlichkeiten wie Nero, Cleopatra, Salomon und Agrippina, welche wie die griechischen Heroen bereits von einer gewissen Atmosphäre umgeben sind und dem Dichter eine ausführliche Motivierung ihrer Taten ersparten. Dadurch war dem Dramatiker die Möglichkeit gegeben, die Dimensionen eines Dramas wesentlich einzuschränken. In *The Queen of Sheba* (1898) wählt die Titelgestalt den Salomo wegen seiner Weisheit ohne weiteres zum Gatten, nachdem, wie kurz mitgeteilt wird, eine ganze Reihe von Freiern vergeblich versucht hatte, ihre Gunst zu erwerben. Am Anfang der Szene erwartet ihn die Königin, dem das Gerücht seiner Weisheit voran geht; der Ausgang der Episode ist also bereits entschieden und braucht sich bloss auf der Bühne zu vollziehen. In einer kurzen Bemerkung macht Symons den Leser mit der Vorgeschichte bekannt und geht dann direkt zur Gestaltung der letzten Szene des Dramas über. — In eine ähnlich gebaute Situation versetzt uns *Otho and Poppaea* (1903). Otho misstraut bereits seiner Gattin und ihrem falschen Kuss; als Nero dann eintritt und sie zwischen sich und ihrem Mann wählen lässt, folgt sie sogleich ihm nach. Symons verzichtete darauf, die bekannte Vorgeschichte darzustellen und gab einzig die Schlußszene des Othodramas.

Auch der Einakter *The Death of Agrippina* (1916) beschränkt sich auf das Endstadium der Tragödie von Neros Mutter. Das Todesschiff ist bereits hergerichtet, wie uns die Unterhaltung zwischen Poppaea und Anicetus lehrt, und Agrippina verlässt vertrauensvoll ihren zögernden Sohn. Ein ganzes Drama liegt in dieser Aussprache, die zwanzig Jahre früher Bridges noch auf mehrere Szenen seiner Nerochronik verteilt hatte. Symons gibt in diesem knappen Auftritt nur den tragischen Wendepunkt eines ganzen Trauerspiels wieder: den letzten Abschied von Mutter und Sohn. Ein Drama ist auf einen einzigen Augenblick, auf eine Situation, auf den Brennpunkt der Entwicklung konzentriert; in dieser Episode enden Fäden, die sich seit langem gesponnen hatten. Auch die Rolle Poppaeas ist aus ihrem kurzen Gespräch klar

ersichtlich: ihre Beteiligung am Komplott, ihre Bestärkung Neros und die Beschwichtigung seines Schreckens und seines Gewissens geben ein Bild ihrer Rolle im Leben Neros. Die zweite Szene stellt den Vollzug der Katastrophe in ihrer Wirkung auf Nero dar; sie bringt zunächst Ungewissheit und Spannung, dann das Scheitern des Anschlags und den Mordbefehl Neros. Das Eintreffen der Leiche, Neros Trauer und die Huldigung der Prätorianer ergeben einen Schluss, der auch einer längeren Tragödie Ehre gemacht hätte.

Nach derselben Art ist *Cleopatra in Judaea* (1916) gebaut. Cleopatra ist Gast des Herodes; ihre Beziehungen sind auf dem kritischen Punkt angelangt: er will sie umbringen lassen; sie fühlt sich aber durch das Verhältnis des Herodes zu Mariamne sicher, und sie trennen sich. Zwei berühmte Tragödien, die bereits Shakespeare und Field gestaltet hatten, enthalten, ohne je direkt einzugreifen, die Motivierung dieser Szene. Die eifersüchtige Liebe des Herodes zu Mariamne und seine Furcht vor der Rivalität des Antonius, den er in Cleopatras Bann wissen will, sind die Kräfte, die Herodes dazu bewegen, seinen Gast ziehen zu lassen. Auf alle diese äusserlichen, epischen Züge verzichtet Symons und gibt nur eine Episode, zu deren Ausgang alle diese bekannten Züge beitragen. Die äussere Bewegung ist beinahe auf den Nullpunkt gesunken; es ereignet sich nichts ausser einem Abschied. Und doch ist der gewählte Augenblick voll von jener vertikalen Spannung zwischen zwei Charakteren, welche wir vom Prosadrama her kennen, und voll Ahnung grosser Zusammenhänge; das Andeuten und kurze Aufleuchten eines jener grossen Motive eröffnet unvermutet weiteste Perspektiven in dem schlichten Geschehen.

Nirgends lässt sich die formale Verschiedenheit der viktorianischen Chronik und des neuromantischen Dramas besser erkennen als im Vergleich zwischen diesen beiden Episoden und den entsprechenden Historien von Bridges und Field: hier war das Augenmerk auf das Dramatisieren der Stoffülle, auf die dynamische Entwicklung eines Geschehens gerichtet; dort interessierte den Dramatiker die künstlerische Ausgestaltung eines des gesamten äusseren, dynamischen Apparates entledigten Augenblicks von höchster tragischer Spannung.

Symons hatte versucht, den Höhepunkt einer Tragödie als Einakter wiederzugeben. Wilde versuchte, die Konzentration des Dramas auf einem anderen Weg zu erreichen. Manche Elemente in der Form seiner *Salomé* (1892), vor allem die Sprache, sind von Maeterlinck, der mit dem Kurzdrama *Les Aveugles* 1891 zu seinem ersten Bühnenerfolg gekommen war, beeinflusst. Der französische Einfluss auf das englische Drama der Neuromantik ist an diesem Stück besonders deutlich. *Salomé* besteht aus vier Teilen. Das Gespräch der beiden Diener über die Schönheit des Mondes, dem eine bedeutende Rolle in der stimmungshaften Motivierung des Stückes zukommt, über den Blick des Herodes und den Reiz seiner Tochter, dient als Einführung in Stimmung und Motive des Dramas. Auch der prophetische Ruf Jokanaans aus dem Brunnen gehört noch zu dieser musikalisch aufgefassten Exposition der Motive, die dann in den eigentlichen Handlungsteilen aufgeführt werden. Mit dem Auftreten Salomés beginnt die Handlung; ihr Gespräch mit dem Propheten, das mit der gegenseitigen Abstossung endet, wäre der zweite Akt. Der Auftritt des Herodes führt den dritten Teil ein, in dem sie als Belohnung für ihren Tanz das Haupt des Rufers erlangt; zugleich verwirkt sie bei dem eifersüchtigen König ihr Leben. Im letzten Handlungsteil verschwindet der Mond, und Herodes lässt seine Tochter erschlagen. — In Wildes Einakter lassen sich also noch die Elemente der regulären, mehraktigen Tragödie erkennen. *Salomé* ist nicht, wie Symons' Episoden, der Schlussakt eines Dramas, sondern ein stark vereinfachtes und konzentriertes Schauspiel. Der Schwerpunkt liegt nicht auf der Entwicklung und Motivierung der Handlung, sondern wie bei Maeterlinck auf der Verbreitung einer bestimmten Atmosphäre durch gewisse Motive, deren lyrischer Gehalt die psychologische Motivierung ersetzt und zugleich die verschiedenen Strukturelemente verbindet [1]).

Wilde und Symons erreichten die Konzentration des Dramas durch äusserliche Zusammenziehung und durch das Ausschneiden der wesentlichen Situation aus einer traditionellen Tragödie. W. B. Yeats ging im Laufe seiner Entwicklung über beide hinaus.

---

[1]) Ähnlich ist die Struktur von Wildes pseudohistorischem Kleindrama *A Florentine Tragedy* (1895).

Sein erstes Legendendrama, *The King's Threshold* (1904), beginnt mit einer kurzen Erzählung des Königs Guaire über den Dichter Seanchan, den er auf Wunsch seiner Höflinge ausstiess und der nun die Nahrung verweigert und auf der Schwelle des Palastes sterben will, um ihn, den König, zu entehren. Dies ist die Situation die sich während des Stückes nicht mehr verändert. Sie ist ausgefüllt durch eine Reihe von Versuchungen, wie sie die mittelalterliche Allegorie benutzt hatte. Zunächst sorgen der Bürgermeister und zwei Krüppel, die Seanchan zum Essen zwingen wollen, für Komik. Der Dichter weist dann den Mönch, ein Mädchen, die Prinzessin und seine Geliebte ab, und als der König das Leben seiner Schüler von seinem Nachgeben abhängig macht, entsagen auch sie dem Leben. Guaire kann ihn nicht von seinem Willen abbringen; Seanchan und seine Schüler ziehen den Tod für das alte Künstlerrecht dem Leben ohne es vor. Eine äussere Entwicklung oder eine Handlung, wie sie stets im Mittelpunkt eines traditionellen Trauerspiels gestanden hatte, fehlt diesem Einakter. Die Spannung der Situation ist statisch; sie besteht zwischen Seanchan, dem sich später seine Schüler beigesellen, und dem König und den verschiedenen Versuchern, von denen jeder dieselbe Spannung, nur in einem neuen Charakter verkörpert, verlängert und zur dramatischen Wirkung benutzt. Bei der Besprechung moderner Versdramen beschäftigte sich Yeats mit Vorliebe mit dem Schlussakt, in dem er den «erhabenen Augenblick» gestaltet sah [1]). Die Situation in *The King's Threshold* ist zwar kaum mit dem Schlussakt einer Tragödie zu vergleichen; denn dazu spielt das Vergangene eine zu geringe Rolle. Sie ist vielmehr eine tragische Situation in reinster Form, aller Äusserlichkeiten der früheren Tragödie bar. Yeats führt uns, wie es die antiken Tragiker taten, in seinen Dramen in eine gespannte, mehr oder weniger entschiedene Situation, steigert ihre statische Spannung durch dramatische Auseinandersetzungen zwischen Haupt- und Nebenspielern und schiebt ihre Lösung durch die Katastrophe hinaus. Wenn man in der Geschichte des Versdramas eine Entsprechung für die Struktur dieses Einakters finden will, muss man bis zum

[1]) Vgl. seinen Aufsatz über Bridges' *The Return of Ulysses* in Essays.

*Philoktet* des Sophokles zurückgehen, der wohl stärker als die Moralität auf Yeats wirkte.

*On Baile's Strand* (1904) enthält die letzte Episode aus Cuchulains Leben. Wieder ist die Verbindung mit der Vorgeschichte, die ein mehraktiges Drama enthalten hätte, sehr gering. Ein Narr und ein Blinder unterhalten sich über den bevorstehenden Eid Cuchulains an den Hochkönig Conchubar und über den Mann aus dem Land der Königin Aoife, der den Helden töten will. Als dieser auftritt, führt er die Exposition der Motive weiter aus; er liebte einst Aoife, die nun das Reich bedroht. Zugleich muss er widerwillig dem Conchubar den Treueid schwören. Mit dem Auftreten des Räubers aus Aoifes Land setzt die Handlung ein. Cuchulain findet an ihm Gefallen und beschenkt ihn, wird aber von Conchubar und den verbündeten Königen, denen er Treue schwur, in einen Zweikampf mit ihm gedrängt. Als er siegreich zurückkehrt, verraten der Blinde und der Narr umständlich, dass er seinen eigenen Sohn erschlagen hat. Dies ist der tragische Wendepunkt. Noch bei seiner Rückkehr wusste der Held nichts von der wahren Natur seiner Tat, wohl aber wusste der Zuschauer nach den Andeutungen des Blinden in der Exposition, dass über dem Vater des Fremdlings ein Schleier lag. Die Zeitspanne zwischen dem Hinausgehen der Kämpfer und der Rückkehr des Siegers — die Spanne des tragischen Höhepunkts — war durch die Befürchtungen der Frauen und einen längeren Streit des Narren mit dem Blinden um ein Hühnerbein ausgefüllt gewesen: eine einzigartige Spannungssteigerung durch kontrastierende Komik, deren Wirkung an die Pförtnerszene in *Macbeth* erinnert. — Die Katastrophe, in der Beschreibung der beiden Rüpel gegeben, ist ein grossartiges Bild: rasend stürzt der Betrogene hinaus, sich zu rächen; er stürzt sich ins Meer und schlägt mit dem Schwert in die Wellen, bis sie ihn bedecken.

Die Ähnlichkeit mit der Struktur von Wildes Kurzdramen ist nur oberflächlich. Im Grunde ist es die Struktur der antiken Tragödie. Cuchulain befindet sich von Anfang an in der tragischen Situation: der Fremdling, sein Sohn, hat bereits sein Kommen angesagt, und indem Cuchulain dem Conchubar den Treueid schwört, liefert er sich jener Gewalt aus, die ihn zwingen wird, gegen seine Gefühle den Fremdling zu töten. Die Entwicklung

des Verhältnisses zwischen dem nichtsahnenden Helden und dieser Situation enthält, im Unterschied zum *Threshold of the King*, das dynamische Element [1]).

Bei der Besprechung von Synges *Deirdre* schrieb Yeats die für seine tragische Kunst wichtigen Worte:

> «When we look at the faces of the old tragic paintings..., we find there sadness and gravity, a certain emptiness even, as of a mind that waited the supreme crisis... Whereas in modern art, whether in Japan or Europe, "vitality"..., the energy, that is to say, which is under the command of our common moments, sings, laughs, chatters or looks its busy thoughts [2]).»

Dem lebhaften Betriebe des realistischen Schauspiels gegenüber betonen seine sämtlichen Dramen den Wert der «Traurigkeit und Schwere, sogar einer gewissen Leere einer Seele, welche die erhabene Entscheidung erwartet». Die Gestaltung eben dieses Wartens unter der Spannung eines tragischen, unsichtbar aber fühlbar herannahenden Schicksals gelang ihm am eindrücklichsten in *Deirdre* (1907), nachdem schon Maeterlinck sich damit befasst hatte, das Reifen des Schicksals durch das Warten der Gestalten darzustellen. Wie in seinen früheren Dramen beschränkte sich Yeats auf die Darstellung des Schlussaktes der Tragödie, wie sie Russell, Synge und Field gleichzeitig oder später schufen.

Musikanten führen zunächst in Deirdres Vorgeschichte ein. Noch vor dem Auftreten der Liebhaber ist die Stimmung der Ungewissheit geschaffen: Fergus' Freude über die Rückkehr der beiden kontrastiert mit dem Auftauchen dunkler Männer, die um das Haus herumschleichen. Naisi und Deirdre befinden sich daher gleich am Anfang in der tragischen Situation, deren ungelöste Spannung das dramatische Element enthält. Bevor Conchubar, wie im Cuchulainspiel die Schicksalsgestalt, auftritt, haben sich die beiden in ihr Geschick gefügt: sie spielen am Schachbrett,

---

[1]) *The Green Helmet* (1910) ist eine ähnlich gebaute Episode. Der geisterhafte, rote Mann lässt Cuchulain, Laegaire und Conall unter sich ausmachen, wem der grüne Helm gebührt. Dies ist die statische Situation, deren Spannung durch das Hinzudrängen der Stallburschen und der drei Gattinnen, bis zum guten Ende, das der Geist selbst herbeiführt, hinausgezogen wird.

[2]) Essays, S. 302.

an dem Lugaid einst seine letzte Partie verlor. Conchubars Eintritt wird längere Zeit hinausgeschoben, und als er die Hütte betritt, führt er bereits sein erstes Opfer, Naisi, im Netz gefangen mit sich, und Deirdre hat nur noch den Widerstand des Königs zu überwinden, um zu ihrem toten Geliebten zu gelangen und sein Schicksal zu teilen. Wie in *The King's Threshold* ist die Spannung zwischen den Opfern und der Situation vorwiegend statisch; die Dynamik in der Entwicklung dieses Verhältnisses ist auf ein Minimum beschränkt — nicht so sehr das Verhalten der beiden Menschen enthält sie als das langsame Zusammenziehen des Schicksalsnetzes bis zum Tode Deirdres. Selbst die knappe Handlung von *Baile's Strand* ist verschwunden und hat dem Warten, einer ausschliesslich statischen Spannung, Platz gemacht.

Die Eigenart der Struktur von *Deirdre* führte Yeats in *The Shadowy Waters* (1911) weiter. Zunächst ist das Geschehen von einer Vorgeschichte unabhängig. Forgael befindet sich von Anfang an auf dem Schiff, das ihn auf den schattigen Gewässern hinwegführen wird. Seine Leute kapern ein Schiff und bringen Königin Dectora zu ihm; dann lösen sich die Begleiter von ihm ab — die Schlußsituation ist dieselbe wie diejenige des Anfangs; die Reise begann im Unbekannten und verläuft ins Endlose. In den früheren Dramen hatte der Kern, die Zentralgestalt, die Dynamik enthalten; selbst Seanchans Auflehnen hatte die Versuchungen verursacht und überwunden. Schon in *Deirdre* war dieser Kern beinahe statisch und lyrisch; das dramatische Element befand sich in der Situation. Forgael aber ist vollends statisch; die vertikale Spannung zwischen ihm und dem Ziel seiner Fahrt ist ins Zeitlose verlängert; die beiden Elemente treffen sich nicht mehr wie in *Deirdre* am Ende des Dramas. Um diesen lyrischen Kern herum sind dramatische Ereignisse von verschiedenartigem Stimmungswert lose gruppiert: Abenteuerliches, Fantastisches, Groteskes und Tragisches. In diesem Stück ist Dectora das dynamische Element: langsam unterwirft sie sich Forgaels Plänen und macht seine Reise mit; sie ist das dramatische und zeitliche Element im lyrischen und zeitlosen Geschehen.

Von dieser Entwicklung aus haben wir die Form der späteren Stücke für Tänzer von Yeats zu verstehen, in denen er noch zwei-

mal zum Cuchulainzyklus zurückkehrte. *At the Hawk's Well* (1917) bringt die erste Episode aus dem Leben des sagenhaften Helden. Die lyrische Einleitung durch drei ein Tuch entfaltende Musikanten ist mehr als eine formale Variierung des Expositionselementes seiner früheren Dramen nach japanischem Vorbild. Während dieses einen balladesken Inhalt hatte — in Deirdre holte es nach antikem Muster die Vorgeschichte nach —, sind die Worte der Tuchfalter rein lyrisch. Früher stand die Exposition im Dienst des dramatischen Kerns des Stückes, nun steht sie in Beziehung zum lyrischen Zentrum.

Nach dem Gesang über den Quell klagt ein alter Mann, dass er sein ganzes Leben lang vergeblich auf das Wasser gewartet habe. Der junge Cuchulain kommt nun zum Falkenquell. Sogleich versucht der enttäuschte Greis, ihn zu bewegen, den Schicksalsort zu verlassen. Da stösst aber die Hüterin des Quells den Falkenschrei aus. Erneut warnt der Alte den jungen Helden vor dem drohenden Schicksal: Frauenliebe wende sich in Hass, und er werde seine eigenen Nachkommen umbringen. Die Antwort des Brunnens ist der Falkentanz der Hüterin. Zum Verständnis dieser Stelle sei ein Ausschnitt aus Yeats' Betrachtungen über das japanische Drama zitiert:

> «Instead of the players working themselves into a violence of passion indecorous in our sitting-room, the music, the beauty of form and voice all come to climax in pantomimic dance [1]).»

Äusseres Geschehen und Leidenschaft verschwanden mit der Entwicklung des lyrischen Kerns immer mehr aus Yeats Dramen. In dem Masse, wie Dynamik und Wirklichkeit von der Bühne wichen, war es möglich, jenen anderen lyrischen und musikalischen Elementen grösseren Raum zur Entfaltung zu gewähren. Der Tanz, der die Essenz all dieser Elemente darstellt, ist also als Ausdruck des lyrischen Kerns, als Zentralerlebnis dieses Dramas gedacht. Damit rückt das lyrische, statische, zeitlose Element, der Falkenquell, in den Mittelpunkt des Stückes, wie es Forgael in *The Shadowy Waters* war. Wir werden an anderer Stelle auf die Ersetzung der Zentralgestalt durch ein Symbol zu sprechen kommen [2]). —

[1]) Essays, S. 274.

[2]) Vgl. 5*c)* dieses Kapitels.

Cuchulain folgt der Tänzerin, kehrt aber wieder zu dem klagenden Alten zurück. Da ertönt der Schicksalsruf «Aoife», und der Held folgt ihm; damit ist sein Schicksal besiegelt.

Dem Drama liegt eine statische Situation zugrunde: die Spannung zwischen den beiden dramatischen Gestalten und dem lyrischen Kern, der sich zugleich in der eigentlichen dramatischen Spannung zwischen den beiden Männern und im Zögern Cuchulains zwischen den beiden Kräften spiegelt. Eine dynamische Entwicklung ist insofern zu bemerken, als der junge Held schliesslich dem Locken des Falkenquells nachgibt, wie Dectora am Ende dem Forgael gefolgt war. Die Bestandteile der Struktur sind denkbar einfach und elementar.

Die Achse oder das Zentrum dieses Stückes war der Quell der Hoffnung, des Lebens und des Schicksals, also der Beginn von Cuchulains Laufbahn gewesen. In *The Only Jealousy of Emer* (1919) ist es die Schwelle von Diesseits und Jenseits, der Tod. Nach der lyrischen Einführung durch die Falter wird die letzte Episode aus dem Cuchulainzyklus dargestellt. Der tote Held, dessen Wellentod ein früheres Stück dargestellt hatte, liegt in einer Fischerhütte aufgebahrt. Der Tote ist der Kern des Dramas; um ihn bemühen sich drei Kräfte, denen er in drei verschiedenen Daseinsformen antwortet. Zunächst heisst seine Gattin, Königin Emer, seine Geliebte Eithne, die «Figur» Cuchulains zu wecken. Diese macht die Eifersuchtslose sehend: im Jenseits umwirbt und küsst die Frau der Sidhe den sichtbar werdenden Geist des Helden. Wiederum stellt der Tanz des Geisterpaars das lyrische, durch Bewegung ausgedrückte Zentralerlebnis des Dramas dar. Auf Veranlassung der «Figur» sagt sich nun die eifersüchtige Emer von Cuchulain los. Da erwacht der eigentliche Cuchulain und umarmt Eithne; der Vorgang in der Geisterwelt spiegelt sich bei aufgehobener Zeit im Diesseits. Die Beschäftigung der beiden Frauen mit diesem geistigen Kern, dem Toten, enthält, parallel zum Verhältnis von Greis und Cuchulain zum Falkenquell, die dramatische Spannung; die Eifersucht Emers ist das dynamische Moment, Cuchulains Entschluss, dem Ruf zu folgen, vergleichbar. Die «Figur» und «Cuchulain» sind die Ausdrucksformen, die mit den dramatischen Gestalten verkehren; das statische, entkörperlichte Zentrum aber ist der Vorgang in der Geisterwelt.

T. Sturge Moore führte das Drama, wie es Yeats auffasste, am reinsten weiter, ohne allerdings in der Entkörperlichung des Bühnengeschehens so weit zu gehen. In *Tyrfing* (1920) gestaltete er ein Motiv, das mit den beiden letztgenannten Dramen eine gewisse Ähnlichkeit hat. Das Schicksalsschwert Tyrfing und das Ahnengrab versehen eine ähnliche Funktion wie der Falkenquell. Die junge Vikingerin Hervor kommt zum Grab ihrer Ahnen und fordert von den Auferweckten das Schwert. Vorher trat aber bereits, der Gestalt des Alten in Yeats' Stück entsprechend, ihre Mutter und dramatische Gegenspielerin auf, die einst von ihrem Gatten mit dem Tyrfing verwundet wurde. Als der Tote nun den verlangten Gegenstand aus dem Grab herausreicht, ringt sie mit ihrer Tochter um seinen unheilvollen Besitz. Dies ist das durch einen Tanz dargestellte Zentrum des Stückes, der Höhepunkt der Tragödie; denn im Kampf gräbt sich das Schwert in die Brust der Mutter, und sie stirbt. Nun macht niemand mehr der Jungfrau den Tyrfing streitig, und eilig schreitet sie hinweg.

Dieses Stück ist ebenso eine Tragödie wie *At the Hawk's Well;* der Verlauf der Tragödie wird durch die Erfahrung von Mutter und Greis vorausgenommen; für Hervor wie für Cuchulain ist die Entscheidung, das Schwert anzunehmen oder dem Ruf «Aoife» zu folgen, schicksalsvoll, der Ausgang tragisch.

Die beiden anderen Dramen über «tragische Mütter», Medea und Niobe, folgen dieser Art. Moores letzter Versuch im Legendendrama, *Diamonassa* (1930), ist ebenfalls eine Tragödie. Die Struktur ist ähnlich wie in den früheren Dramen. Im Mittelpunkt steht eine Tat: der Befehl des Vaters, des Tyrannen Kyrkaeus, an seine beiden Töchter, Diamonassa und Ferusa, ihre Bräutigame, die Söhne seines Widersachers, in der Brautnacht umzubringen. Die Ausführung dieses Befehls ist gleich an den Beginn, nicht wie bisher an das Ende des Stückes gelegt. Die leise Einführung zweier Diener und ihre Furcht bringen die Spannung sogleich auf den Höhepunkt. Ferusa kann dem Auftrag nicht Folge leisten und flieht mit ihrem Gatten. Diamonassa aber hat ihren Bräutigam ermordet; überdies rächt sie den Mord ihres Vaters an dem mitleidigen Diener. Ihre Schwester wird zurückgebracht, während ihr Gatte auf der Flucht fiel. Beide sind nun in der gleichen Lage; aber Ferusa schreckte vor

der Schicksalstat zurück, während Diamonassa wie Cuchulain und Hervor den Befehl erfüllte; sie ist insofern die tragische Heldin, als an ihr, der am Ende Triumphierenden, die Tat durch den Vater ihres Bräutigams, den Machthaber, gerächt werden wird, während Ferusa, die dem Geschick entrann, untragisch, trauernd und geschlagen weiterleben wird.

Die letzten Tragödien von Yeats und Sturge Moore verband die Eigenart, dass der tragische Held am Schluss triumphierte, während das Gegenspiel noch gar nicht begonnen hatte, direkt auf ihn einzuwirken; der Held überwand sogar seinen dramatischen Gegenspieler, den Greis am Falkenquell, Hervors Mutter und Ferusa. Das unentwickelte, geballte Symbol des Schicksals stand im Mittelpunkt der Tragödie — jener lyrische, statische Kern, der Dectora, Cuchulain, Emer, Hervor und Diamonassa in seinen Bann zog. Moore hatte in seinem letzten Stück sogar diese letzte Entwicklung vor den Beginn seines Dramas verlegt und die Heldin erst unmittelbar nach der Tat, also bereits im Bann des Schicksals, dargestellt. Durch diese nunmehr symbolische Darstellung des Tragischen — der Mensch, der in die Netze des Schicksals gerät — konnte auch der letzte Rest einer äusserlichen, realistischen Handlung getilgt werden; denn selbst der tragische Höhepunkt, vor allem aber die Katastrophe, bedingten noch einen letzten Teil an äusserer Handlung und äusserem Effekt. In *Deirdre* enthielt das Zusammenziehen des Schicksalnetzes und das Hinausschieben der Lösung eine Spannung, die technisch ausgewertet worden war; und auch die Katastrophe, wie der Tod Cuchulains, war noch ein individueller Zug gewesen, der mit dem Tragischen an sich nichts zu tun hatte. Yeats und Moore liessen daher ihre Helden das Schicksal aufsuchen, und nachdem sie es gefunden hatten, brachen sie die Darstellung ab, ohne ihr äusseres, für die Tragik unwesentliches Schicksal weiter zu verfolgen. So weit führte die Reaktion gegen die traditionelle, auf realistischer Basis aufgebaute Tragödie diese beiden Dramatiker. Niemand folgte ihnen in der völligen Entkörperlichung des Dramas nach; denn vergassen nicht beide ob des Tragischen als Idee die Tragödie als Kunstform mit bestimmten materiellen Grenzen, die vielleicht in *Deirdre* schon ihre höchste Beanspruchung erfuhr? Wir werden

bei der Betrachtung der Charakterisierung nochmals auf diese Frage zurückkommen.

Gordon Bottomley verwendete in seinen frühern Dramen den Stil des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts. *The Riding to Lithend* (1907) ist die letzte Episode aus dem Leben des Isländers Gunnar. Er ist geächtet. Diese tragische Ausgangssituation wird durch das Hinzukommen neuer Gestalten belebt und gedehnt. Der Ausdruck des Wartens liegt auch diesem Drama zugrunde. Das Hinausführen des Wachthundes, das Zerreissen des Schicksalsschleiers, die Furcht der Mägde, der Besuch der drei Schicksalsweiber und zuletzt die Ankunft von Gunnars Feinden sind die dramatischen Situationen, welche das allmähliche Nahen des Schicksals gegen den Ruhepunkt des Ganzen, den Helden, darstellen.

Dieselbe Technik verwendete Bottomley in seinen beiden bekanntesten Dramen, die aber nicht an die Originalität von *The Riding* heranreichen. In ihnen versuchte er, durch lyrische Dramen die Vorgeschichte zu zwei Tragödien von Shakespeare zu gestalten, wie es Shaw bereits durch seinen realistischen *Ceasar and Cleopatra* getan hatte. Der Form nach ist *King Lear's Wife* (1911—1913) wiederum die Schlußszene einer Tragödie. Königin Hygd ist krank und vom Schicksal gezeichnet; um ihr Krankenlager herum spielt sich die Vorgeschichte zu *Lear* ab: Goneril pflegt ihre Mutter, Cordelia ruft nach ihrem Vater; daneben wird das Liebesgetändel Lears mit der Dienerin Gormflaith gezeichnet, und Goneril rächt ihre ob des Anblicks dieser Szene verschiedene Mutter an der Magd. Diese Auftritte werden zusammengehalten durch die vertikale Spannung zwischen Lear und Hygd, die sich durch den Groll der Rächerin Goneril gegen ihren Vater über das Ende dieses Dramas in die Tragödie Shakespeares hinüberzieht. Wie der etwas später entstandene *Death of Agrippina* von Symons bildet diese Episode einerseits die Schlußszene einer abgeschlossenen Tragödie, andererseits den Prolog zu einem neuen, wohlbekannten Geschehen.

*Gruach* (1919) enthält nur die Vorgeschichte von *Macbeth* als chronologisch entwickelte Handlung. Die Exposition zeigt Gruach, die sich wegen der bevorstehenden Vernunftehe im Kreise ihrer Familie unbehaglich fühlt. Macbeths Ankunft als königlicher

Bote bedeutet den Beginn der Handlung, die keimende Liebe Gruachs. Die Abhängigkeit Bottomleys von der realistischen Bühne zeigt das nun folgende Fallen des Vorhangs, das den Ablauf der Zeit andeuten soll. Damit kehrt er in die Tradition des dynamisch entwickelten Handlungsdramas zurück. Die zweite Szene bringt denn auch die Liebe und die Herrschsucht der Gruach und ferner die ausführliche Vorbereitung der Flucht der beiden. Die Zeitspanne zwischen der Flucht und ihrer Entdeckung füllte Bottomley wie Yeats nach Shakespeares Art durch komische Kontrastauftritte aus [1]).

In *Scenes and Plays* (1929) lehnte sich Bottomley an die Tanzdramen von Yeats und Moore an und verwendete die lyrischen Rollen der Musikanten und der Falter. Den Schauplatz der dargestellten Handlung aber verlegte er, der Tendenz des historischen Prosadramas folgend, ausserhalb der Ereignisse in die Nachzeit. «Singing Sands» z. B. spielt sich 300 Jahre nach der legendären Begebenheit, der Fehde der MacLeods und der MacDonalds, ab. Oft werden die Toten zum Sprechen gebracht, wie es Yeats und Moore getan hatten; die Vergangenheit wird durch die körperlosen Geister auf die Bühne gebracht. So tritt Adam Cordon vor die Trümmer von Towie Castle, das er einst verbrannte; der Geist der damals erschlagenen Lady Forbes tritt auf, erzählt ihr tragisches Leid und verzeiht ihrem Mörder.

Die Technik des beschaulichen, handlungslosen Nacherlebens eines Ereignisses in der Nachzeit verwendete Bottomley noch in *Lyric Plays* (1932). Die Vorhangfalter ersetzte er in diesen Dramen gelegentlich durch einen tanzenden Chor, der den lyrischen Gehalt des Stückes ausdrückt. Das bedeutendste Stück dieser Sammlung ist «Marsaili's Weeping». Zwei Falter und eine alte Frau führen in die Vorgeschichte ein und unterbrechen wie der antike Chor hie und da den Gang des Geschehens. Die Handlung spielt sich lange Zeit nach der Tragödie ab. Marsaili erzählt ihren alten Eltern einen weiteren Teil ihrer Geschichte, die Ermordung ihrer Söhne

[1]) In *Britain's Daughter* (1920) kehrte er im Gegensatz zu Binyon, der dieses Thema später aufnahm, wieder zur modernen Dramatik zurück und stellte die letzte Tochter der Boadicea als statische Zentralgestalt in ein buntes Geschehen, welches das Leiden des unterjochten Britenvolkes darstellt.

und ihres Gatten durch den rachsüchtigen Macaintosich. Die zweite Szene enthält ein noch späteres Stadium aus Marsailis Leben: die nunmehr Blinde verzeiht ihrem ehemaligen Liebhaber Macaintosich. Während in der ersten Szene noch eine leichte Spannung zwischen Marsaili und ihren schuldigen Eltern bestand, ist sie in der folgenden Szene beseitigt durch das Verzeihen der Heldin; dies ist das dramatische, beinahe undynamische Element.

In seinen letzten Dramen befand sich Bottomley auf der Höhe seiner Kunst. Er ging über jene Technik hinaus, welche ein lyrisches Zentralmotiv durch dramatische Nebensituationen belebt, und fand die einfache Art der reflektierenden Darstellung in der Nachzeit, die ebenfalls der Tendenz des modernen Versdramas seit Yeats gerecht wird, indem sie Rhetorik, Leidenschaft und schauspielerische Effekte, die seit dem elisabethanischen Zeitalter das englische Versdrama beherrscht hatten, ausschaltet und der gesprochenen Verssprache, durch Eurhythmie, musikalische Begleitung und Lichteffekte unterstützt, vermehrte, fast ausschliessliche Bedeutung verschafft. Bottomleys Technik eignet sich vorzüglich, diese Wirkung zu erzielen: zeitliche Ferne bewirkt eben die verlangte Abnahme von Leidenschaft und Dynamik; die dramatische Person erhält dadurch jene Überlegenheit gegenüber dem Geschehen, die eine sorgfältige, unrhetorische Ausgestaltung ihrer Sprache ermöglicht. Zugleich besitzt das gewaltsame, ausserordentlich leidvolle Geschehen noch in der Erinnerung, im Nacherleben genügend Spannung, um dramatisch zu wirken. Auch das Verhältnis der Gestalt zum Erzählten enthält noch jene vertikale Spannung, die zum Wesen des neuen Dramas gehört [1]).

[1]) Drinkwater nahm in seinen Versdramen und Masken die ältere Richtung des neuromantischen Dramas auf und stellte nach Wildes Art die Heirat des Königs Cophetua mit dem Bettlermädchen oder den Konflikt von Aufstand und Liebe in *The Rebellion* als Kurzdrama dar. Eine ebenfalls chronologisch entwickelte Episode ist seine Maske *Robin Hood and the Pedlar* (1914), während sich sein letztes Versdrama, *X = O* (1917) der Darstellungsart des Prosadramas nähert; es stellt mit unhistorischen Personen in einem ausserordentlich einfachen Geschehen während des trojanischen Feldzugs — zwei Schildwachen aus jedem Lager bestreiten die Handlung — die Nichtigkeit des Krieges dar.

Ebenfalls unter dem Einfluss des Krieges schrieb Masefield *Philip the King* (1917). Er verband mehrere Dramentypen in der Konstruktion dieses

### *3. Neue Individuen.*

Wir hatten an den Gestalten von Swinburnes Historien bemerkt, dass sie nicht ganz in die viktorianischen Typen hineinpassten; Bothwell und Darnley waren bemerkenswert unabhängige, realistisch gezeichnete Charaktere.

Unter den ersten Nachfolgern dieser freieren Art der Charakterzeichnung befand sich Field. Die Handlung ihres *William Rufus* (1884) zeigt zwar noch eine deutliche Anlehnung an das Becketmotiv, das in beinahe allen viktorianischen Chroniken direkt oder indirekt dargestellt worden war. Rufus selbst ist aber eine durchaus originelle Gestalt, eine unvoreingenommene Studie des Sohns des Eroberers. Er ist ein rauher Gotteslästerer und Gewaltsmensch, dem die Jagd über alles geht; sein Stottern beim Fluchen und seine Feigheit auf dem Krankenbett sind weitere Züge, die ihn von den übrigen viktorianischen Machtmenschen unterscheiden. Erzbischof Anselm allerdings unterscheidet sich wenig von den verschiedenen Becketinterpretationen der Viktorianer; er ist aber auch von geringerer Bedeutung im neuen Drama. Schon diese

---

Stückes. Zunächst wählte er wie Drinkwater die Peripherie eines grossen historischen Geschehens, der Niederlage der Armada, als Rahmen. Dann stellte er, wie es Yeats und Bottomley getan hatten, Philipp in der tragischen Situation als statisches Element dar; er wartet auf sein Schicksal, den Ausgang der Seeschlacht. Die Lösung dieser Spannung schiebt er durch mehrere dramatische Situationen hinaus: die Geister der von ihm Vernichteten machen ihm Vorwürfe; Gerüchte über den Verlauf der Schlacht treffen ein; Volk und Mönche mischen sich als Chöre ein, bis die Wahrheit bekannt wird, und ein Bote das Schicksal der Flotte erzählt. Es ist offensichtlich, dass Masefield in diesem Drama nur äusserlich die Technik des Schlussaktstückes anwandte und sie mit Elementen und Motiven des traditionellen historischen Bühnenstückes ausfüllte. Immerhin entstand dadurch ein neuer Typ, der aber keine Nachfolger fand. Die fehlenden tiefen Töne der Lyrik suchte er wie Swinburne durch metrische Kunststücke zu ersetzen. So wirkt dieses Drama ähnlich wie Swinburnes Dramen als ein virtuoses metrisches Werk.

Auch Hardy versuchte sich in der Schlussakttragödie. In seiner *Queen of Cornwall* (1916—1923) übernahm er einen Stoff, den fast jeder der neuromantischen Dramatiker gestaltet hatte. Geisterhafte Sänger erzählen zunächst die Vorgeschichte der Isolde; sie selbst ist die statische Zentralgestalt; Tristans Lied, die Ankunft seiner Gattin IsoldeWeisshand, König Markes Rache an seinem Rivalen, seine Reue und Isoldes Rache sind die dramatischen Elemente. Hardy übernahm also eine Dramenform, welche die Technik von *Baile's Strand* mit der von *Deirdre* verbindet; in der Gestalt des Marke führte er auch das komische Element seiner Vorgänger weiter.

Verschiebung des Interesses auf den Widersacher der Geistlichkeit ist bezeichnend für die neue Epoche.

Die Galerie der Porträts in Bridges *Nero* ist reicher und realistischer gezeichnet als diejenige irgendeiner früheren Verschronik. Die Individualisierung der Charaktere verweist sie in das Zeitalter der Chronik, während die Gestalten selbst neu sind. Das neuromantische Interesse am Verbrechen und an der Sünde spricht in mehreren Gestalten mit. Agrippina ist ein erstaunlich selbständiger und überzeugender Charakter: sie ist ränkesüchtig und politisch, tatkräftig und unerschrocken, klug und egoistisch. Sie führt die Linie von Swinburnes unabhängigen Frauengestalten weiter, ist aber bedeutend klarer gezeichnet als diese. Poppaea und Epicharis im zweiten Teil sind Vertreter desselben politischen, energischen Frauentyps. Nero selbst ist ein wetterwendisches Wesen, seinen Ratgebern ausgeliefert und argwöhnisch; im zweiten Teil erhält dieser egoistische Machtmensch einen zynischen Einschlag. Auch in Seneca, der Hauptgestalt des zweiten Teils, ist der antiviktorianische Einschlag spürbar. Er ist ohne den politischen Scharfsinn des klugen Burrus, gefühlvoll und eher weich. Sein Bestreben, unbehelligt durchs Leben zu kommen und es mit keinem zu verderben, also das stoische Prinzip, ist verantwortlich für seine Schwäche als Politiker. Der Tod dieses Stoikers ist erhaben. Deutlicher ist der dekadente Zug in der Schar mutloser, charakterschwacher Verschwörer und in dem elenden Tigellinus. — Auch seinen Odysseus stattete Bridges mit allerdings beschränkten, der klassischen Form angepassten Charakterzügen aus; seine Schlauheit im Gespräch mit Athene wirkt ausserordentlich lebendig.

Die nächste bemerkenswerte Reihe von historischen Studien erschien in Fields *Tragic Mary* (1890). Im Vergleich zu Swinburnes *Bothwell* sind diese Gestalten plastischer und klarer charakterisiert. Bothwell erscheint eher als eine dunkle, elementare Kraft, die auf Maria eine geheimnisvolle Anziehung ausübt. Realistischer sind Darnley und Lethington gezeichnet: jener ist ein schutz- und geltungsbedürftiger, unausgeglichener Junge, dieser ein feinsinniger, humorvoller Staatsmann. Maria ist wie ihr Partner romantischer aufgefasst und vertieft. Sie liebt in Bothwell den Abenteurer und den Helden der Romanze; in ihrer Liebe dringt das

Interesse der Autoren an der Leidenschaft und dem Sündhaften hervor, auf das wir später eingehen werden.

«The man
I loathe and wed, is growing dear as sin [1].»

lautet die Lösung des Rätsels ihrer Liebe zu Bothwell. Auch ihre Vitalität und Unfähigkeit zu trauern, ihre Liebe zum Leben sind völlig neue Charakterzüge.

*4. Freiheitskämpfer.*

In *Bothwell* war dem durch den Vertreter des schottischen Volkes, Knox, verkörperten demokratischen Element ein verhältnismässig unbedeutender Platz zugewiesen. Die Gährung der achtziger Jahre und die Vorgänge in Italien spiegelten sich in einer vorübergehenden Belebung des romantischen Freiheitskämpfers und Demokraten. Horne, in dessen frühen Dramen wir am Anfang der viktorianischen Epoche noch manche romantische Elemente unterschieden, eröffnete die neuromantische Periode mit seinem Freiheitshelden Dibalzo (1880), einer wenig differenzierten Gestalt.

Der nächste, der ihm folgte, war Swinburne mit Faliero (1885). An dem Dogen in Byrons Drama war uns die eigenartige Mischung von individualistischen und altruistischen Zügen aufgefallen; in seinem Kampf für das unfreie Volk schimmerte stets der beleidigte Stolz durch. Den aufbrausenden Individualisten fertigte Swinburne in den ersten Akten ab; in den Monologszenen ist Faliero reiner Altruist; seine persönliche Rache geht völlig im Märtyrertum für die Menschenrechte auf. Der Glaube an die Menschheit ersetzt ihm sogar die Religion:

«Strong is death,
But longer lives man's love who dies for man
Than all ye fear and trust in, heaven or hell [2].»

In diesem Sinn ist Swinburnes Faliero eine Neuwertung und als solche eine Korrektur von Byrons Helden zu nennen; ihm fehlen jene individualistischen und schauspielerischen Züge völlig. Immerhin hatten diese Byrons Faliero zu einer wirksamen Bühnengestalt gemacht, und hierin blieb er Swinburne überlegen. Dieser betonte

[1]) S. 201. [2]) IV 2, S. 339.

an seiner Interpretation ungleich stärker als der Romantiker die Diesseitigkeit und damit das unchristliche Element, welches vor allem im Gegensatz seiner Monologe zu den äusserlich fremdartigen, lateinischen Hymnen auf dem tragischen Höhepunkt zum Ausdruck kommt. Dieser Volksfreund sticht klar genug von den absoluten Fürsten der viktorianischen Chronik und auch von Swinburnes eigener Maria Stuart ab.

Faliero fand nur einen geringen Nachklang in der neuen Dramatik. Fields Brutus (1886) führte die bescheidene Reihe der Kämpfer für die Freiheit weiter. Er wirkt aber recht unüberzeugend, und zudem überwiegt in dem Drama die Gestaltung des Lucreziamotivs, welches wiederum das für die Ästheten bezeichnende Interesse verrät. — Im zweiten Teil von Bridges' *Nero* vertreten die Griechin Epicharis und der Dichter Lucan in einer verweichlichten, mutlosen Umgebung den Freiheitsgedanken. Ihr Auftreten vor Neros Gericht stempelt auch sie zu Märtyrern für die Freiheit Italiens. Beide sind überzeugende Gestalten, doch wiederum nur ein Glied in einem grösseren Ganzen, das mehr Anziehungskraft für den Dichter besass.

Auch diese wenigen Freiheitskämpfer spiegeln die Sinnesart der neuromantischen Dramatiker: die Auflehnung gegen das enge, konservative Viktorianertum.

### *5. Neuromantische Gestalten.*

#### a. Der bacchantische Held Fields.

An die Stelle des positiven Freiheitsmotivs der Romantik trat im neuromantischen historischen Drama bald der nicht minder revolutionäre negative, dekadente Zug, der vor allem die neunziger Jahre charakterisiert. In *The Queen-Mother* schilderte Swinburne einen typisch dekadenten Hof. Das Treiben der Borgia, das er in *The Duke of Gandia* zu dramatisieren begann, war zwar nicht dekadent, doch bot es grosse Möglichkeiten zur Gestaltung sündhafter, untraditioneller Menschen; ein Brudermord war seit Hornes romantischem *Cosmo de' Medici* nicht mehr dargestellt worden. Im gleichen Jahr schilderte Field in *Loyalty and Love* die Greueltaten am sizilianischen Hof Heinrichs IV., und auch Bridges wählte einen dekadenten römischen Hof zum Gegenstand seiner

Chronik; der Muttermord in seinem Drama findet im 19. Jahrhundert nur in *The Cenci* ein Pendant. Phillipps übernahm später dieses Motiv und konnte daraus durch das Hervorheben der Selbstdramatisierung an Nero ein erfolgreiches Bühnenstück machen. Die drei Römerstücke und der *Borgia* von Field sowie die Neroepisoden von Symons führten die Tradition der Dramen über dekadente Höfe weiter.

Das Motiv der ungesetzlichen Liebe, das Swinburne in *Rosamond* gestaltet hatte, fand im historischen Drama der neuen Epoche einen bedeutenden Nachhall. In *Fair Rosamund* (1884) führte es bereits Field weiter, obwohl ihr Bild lange nicht an die Kühnheit Swinburnes heranreicht, sondern eher an Tennysons idyllische Auffassung erinnert. Wir wiesen bereits auf den sündhaften Zug in Maria Stuart hin, der in den folgenden Gestalten der beiden Dichterinnen immer mehr die Natur einer dionysischen Lebensverehrung, die zunächst gegen die Begrenzung durch ein kirchliches Leben ausgespielt wird, annahm.

In *Stephania* sind die historischen Studien verschwunden und haben einer stark typisierenden Charakterisierung Platz gemacht. Otto III. befindet sich hier zwischen den beiden Polen, der griechischen Kurtisane Stephania, der immerhin noch als Motivierung die Rache beigegeben ist, und dem altersschwachen Papst Gerbert. Nach einem Motiv, das die französischen Dichter des Fin de siècle liebten, umarmt Otto in ihr den Tod: während er sie berauscht krönt, verwandelt sie sich und enthüllt ihm im Leichengewand ihre wahre Natur. Wilde hatte im gleichen Jahr den Reiz der Vereinigung von sinnlicher Liebe und Tod in seiner *Salomé* ausgekostet. Auf beide Gestalten trifft Paters Wort zu, dass das Ziel der romantischen Kunst sei, «seltsame Schönheit» zu schaffen; denn diese Definition bezieht sich in erster Linie auf die neuromantische Kunst. Salomé, die das abgeschlagene Haupt ihres Geliebten küsst, ist ein vollendetes Bild dieser Art.

Honoria in *Attila, my Attila!* (1896) ist die jugendliche Tochter der weströmischen Kaiserin. Voll unbestimmter Liebe gibt sie sich dem ersten Bewerber, dem unwürdigen Kämmerer, hin und wird wegen dieses Vergehens nach dem klösterlichen Hof der oströmischen Kaiserin Pulcheria verbannt. Aus diesen engen Mauern

heraus, auf griechischem Boden, der Heimat Stephanias und des dionysischen Lebenskultes, lenkt sie ihr Sehnen auf den gewaltigen dunklen Eroberer Etzel. Hier tritt das Motiv, welches Maria dem Bothwell in die Arme trieb, bereits in den Mittelpunkt des stark vereinfachten Dramas. Die Sündige wird wieder nach Ravenna geschickt, wo Attila sie zur Frau fordert. Man zwingt sie aber in die Ehe mit ihrem ersten Verführer, während der Hunne von seiner Geliebten umgebracht wird. Wie alle dionysischen Helden Fields endet Honoria tragisch.

An Stephania erinnert die Problemstellung in *Anna Ruina*. Hier befindet sich Peronne, Graf von Valois, zwischen den beiden Kräften, die einerseits durch seine ungetreue Gattin, hinter der Erzbischof Gervais und der Hof stehen, andererseits durch die russische Witwe Heinrichs I. verkörpert sind. Wie Otto folgt auch er der reichen Liebe und dunkeln Anziehung der Frau. Die Schlussszene fasst den tragischen Konflikt in ein einfaches Bild: am Lager des sterbenden, exkommunizierten Valois spricht Anna vom Frühling und von den russischen Wäldern, während neben ihr ein Sohn der Kirche betet.

Die Gestalten in den beiden ersten Römerdramen besitzen symbolischen Wert für gewisse Strömungen der Epoche sowie für die Menschheit im allgemeinen. Auch der Zentralgestalt, Didius, fehlen die individuellen Züge. Er teilt das Schicksal der fieldschen Helden. Die Mätresse des Commodus, Marcia, versieht die Funktion einer Schicksalskraft in ihrer Verbindung mit dem Christen Electus. Auf dem Höhepunkt des Dramas tanzt der bacchantische Mime Pylades zum Chor des Lebens, und Didius stösst einsam mit ihm an:

«We live—no matter—while the chorus swells
Behind us and beyond, with dedication
Of future after future in the past;
Spring, and then spring through years that dim all count;
Cycles of races, laughter, joys on joys,
And joy-enkindling pains. I lift the crater;
Drain it yourself: it gives the warrantry
Of endless life, our own forgotten. Drink!»

[1]) III.

Auch das Schicksal des Didius ist durch diesen Bund mit dem Leben besiegelt. Er schützt den Mimen vor der Habgier und Rachsucht seiner Tochter Clara, die in ihrem Begehren an Salomé gemahnt. — Pylades als Symbol der Schöpfungskraft, des ewig jungen und neuen Lebens, führt seinen faszinierenden Tanz durch die beiden andern Römerdramen weiter: am Hof des Commodus treibt er sein Spiel, und auch hier ergänzt ein bacchantischer Chor sein Wesen. Als der Kaiser ihn hört, beginnt sein Lebensrausch: er verkleidet sich als Herkules und fühlt sich als Gott. Wieder ist es Marcia, die auf dem Höhepunkt seinen Rausch durchschaut und seinen Mord veranlasst.

Didius und Commodus hatten die Welt beherrschen wollen. Das Problem des Besitzergreifens und des Machtrausches beschäftigte Field in den folgenden Dramen. In *Julia Domna* schufen sie das Werk, das in elementarer Einfachheit und umfassenden Gestalten dem Kainmotiv, das einst der Romantiker Byron dramatisiert hatte, eine neue Deutung gibt. Die Kaiserinmutter Julia erweitert sich zum Symbol der Erde, welche zwei Prinzipien nicht versöhnen kann: ihren Sohn Geta, den Beschützer des Mimen Pylades, und Caracalla, dessen treuer Begleiter ein Gladiator ist, ebenfalls zwei ins Universale erweiterte Gestalten. Caracalla beansprucht mit ungeheurer Eifersucht die Liebe seiner Mutter für sich und beseitigt seinen Rivalen, und als er die Liebe Julias nach dem Mord verlangt, kann diese sie ihm nicht vorenthalten:

«But we remain
Upon this desert earth a son and mother.
Unheard you do not cry; and yet I know not
If you have cried to something holy, or
A canker foul and impious in my blood,
That I should have no valour to be deaf;
That I should turn from my dead son to you,
O wretched one, the living [1]).»

Auch Julia bekennt sich zum Lebendigen, obwohl ein Fluch auf ihm lastet; das Prinzip der Macht und des Lebens siegt: am

[1]) S. 47.

Schluss liegt der vom Blutbad berauschte Caracalla seiner duldenden, verzeihenden Mutter zu Füssen und schläft.

Der Sieg Caracallas ist das gewaltige Vorspiel zu *Borgia*. Auch über Cesare schwebt von Anfang an der Fluch des Brudermordes, auch seine Gestalt dehnt sich weit über den historischen Rahmen zu einem Geschöpf der Macht, das die Bauern der Romagna wie den Kriegsgott selbst verehren, zu dem Symbol einer ewigen, dunklen Macht, dessen Gegenwart genügt, um der leidenden Lucrezia neue Lebenskraft einzuflössen. Das bacchantische Lebensgefühl kommt unter allen Helden Fields in ihm am stärksten und vollendetsten zum Ausdruck; mit ungestümem Verlangen folgt er in seinem Gefängnis dem Flug des freien, starken Falken; unwiderstehlich treibt es ihn zur Flucht aus den engen Mauern. Um den Tod dieses Helden klagen zwei Frauen, und in ihre Klage mischt sich die Bewunderung der beiden Dichterinnen. — Wie Lucrezia befindet sich auch Papst Alexander Borgia im Banne seines Sohnes Caesar. In ihm vermischt sich das Kirchliche mit dem Dionysischen: Macht, Reichtum, Liebe, Schönheit und Kraft sind die Elemente, die er verehrt, und selbst auf seinem Totenbett rechtfertigt er die Verbindung von lebendiger, vergänglicher Schönheit und Grazie mit der Idee der Muttergottes. Die drei Borgia sind Renaissancemenschen in ihrer ungestümen Lebens- und Schönheitsverehrung. Die erste Tat des neuen Papstes, Julius II., ist, den Vatikan von den weltlichen Schätzen seines Vorgängers räumen zu lassen und Borgia gefangen zu nehmen. Auch in diesem Drama ist die Kirche das Gegenspiel der bacchantischen Helden Fields.

Das Salomé- und Caracallamotiv wirkt auch in den beiden Herodesspielen Fields weiter: in *Mariamne* betrachtet der Judenkönig zunächst voll eifersüchtiger Liebe seinen badenden Sohn Aristobolus:

> «Close-covered as the dead be those I love...
> Sunk down, and to the source
> Of my desire... Death, death [1])!»

Dieselbe Abstossung wie zwischen dem kalten Jokanaan und der begehrenden Salomé besteht zwischen Herodes und Mariamne.

[1]) I 1, S. 5.

Wie Merediths Egoist will er das Netz seiner eigensüchtigen Liebe um seine Gattin legen, als er zweimal über das Meer nach Rom fahren muss, und er befiehlt dem Hüter, bei seinem Tod Mariamne zu töten. Immer mehr entfremdet sich Herodes, der Nachkomme einer primitiven Araberin, seine kalte, vornehme Gattin, den Spross eines alten Herrscherhauses. Passiv und leidenschaftslos geht sie in den Tod.

Noch in Fields letztem Werk, *In the Name of Time*, spiegelt sich die Problemstellung ihrer frühen Dramen. Carloman, Pipins Bruder, ordnet sich zunächst freiwillig in die Grenzen eines Klosters ein; stets aber strebt sein Geist hinaus in einer glühenden Naturverehrung. Er verfeindet sich bald mit den Kirchenhäuptern und wird von dem Lombardenkönig befreit. Er kommt aber zu spät, um den Bund zwischen Pipin und dem Papst zu verhindern, wird verflucht und endet voller Sehnsucht in einem Kerker, bis zuletzt ein Anhänger des dionysischen Lebensgefühls:

> «I hear the river rushing past the walls,
> Rushing and rushing, and through all my dreams
> I labour to pace with it: Awake,
> I give myself to rest. It comforts me
> To hear the bounding current pass along,
> To think of the far travel of the drops,
> Crisping in tiny waves. Away, away [1])!»

Carloman verkörpert wie die übrigen Helden Fields auf eigenartige Weise das Streben der Ästheten um die Jahrhundertwende, aus einer engen Wirklichkeit herauszukommen in den frischen Strom eines freieren Geschehens. In ihrem Leben teilten Catharine Bradford und Edith Cooper das Schicksal der neuromantischen Dichter: um den Vorurteilen der viktorianischen Gesellschaft zu entgehen, zogen sie sich fast ganz von ihr zurück und lebten und dichteten in völliger Einsamkeit. Ihr Leben und dasjenige einer Generation von Künstlern drückt sich in ihren Dramenhelden aus, ihr Leiden, ihr Sehnen und ihre Tragik.

Ihr Beitrag zur Kunst der Jahrhundertwende ist wichtig; denn in wenigen englischen Werken offenbart sich das Lebens-

[1]) V, S. 85.

gefühl, das schon Flaubert in *Madame Bovary* und *Salammbo* ausgedrückt hatte, so eindeutig und zu einer Weltschau vertieft wie in ihren historischen Dramen. Die Kunst um der Kunst willen war in England nie populär; daher fanden Michael Fields Schauspiele keinen Nachhall.

b. Die elementare Frauengestalt Bottomleys.

Der Wandel, den die Charakterisierung während der ersten zwanzig Jahre der neuen Epoche durchmachte, ist in der Entwicklung von Swinburnes dramatischer Produktion deutlich erkennbar. Rosamond und die lombardische Königin Rosamund sind Typen in ihrer Art, jene der präraffaelitischen Kunst, diese des modernen Legendendramas. Die Geliebte Heinrichs II. war ein passives, geniesserisches Wesen, das im Tod schwach werden und bitten konnte. Die Gattin Albovins aber ist wesentlich aktiv, hart und unabhängig vom Mann; sie handelt planvoll und bestimmt, ungerührt durch das Leid, das sie verursacht. Das Motiv der Sünde ist noch nicht ganz von ihr gewichen. Sie gibt sich dem Gefolgsmann ihres Mannes, um ihn in ihre Hand zu bekommen; sie tötet den Lombardenkönig, um ihren ersten Gatten zu rächen. Ausser dieser kalten Entschlossenheit weist sie keine Charakterzüge auf. Die reichen, individuellen Nebenzüge im Bild der Rosamond oder der Maria Stuart fehlen ihr. Vor allem aber fehlen ihr die Schwächen und Leidenschaften dieser Frauengestalten. Die Liebe, welche das Schicksal der früheren Heldinnen bestimmt hatte, spielt in ihrem Leben keine Rolle mehr. In ihrer Leidenschaftslosigkeit und harten Planmässigkeit, welche durch die Abwesenheit anderer Züge noch betont werden, ist sie eine völlig neue Gestalt. Einzig Fields Stephania vertrat vor ihr dieselbe lyrisch ausgewertete Auffassung der Frau.

Auch Bottomley versuchte in seinen Dramen, über den konventionellen Typ der Frau hinauszukommen und dem viktorianischen, ethischen System zu entgehen. Seine ersten Frauengestalten weisen noch deutliche Spuren des dekadenten Schönheitsideals auf. An Laodice (1906), der geschiedenen Gattin des Königs Antiochus, fesselte ihn, wie er in einer Notiz andeutete:

«The severe, the swift, the beautiful ... loftiness of mind that made too wise to be true or kind.»

Auch sie ist eine jener seltsam schönen, kalten Frauen wie Fields Stephania und Swinburnes Rosamond. In grausam ästhetischem Spiel fesselt sie ihre Dienerin Danae und lässt sie mit dem geraubten Kind des Antiochus ins Meer stossen. Ihre Tat ist wie diejenige ihrer literarischen Vorgängerinnen durch Rache motiviert; dennoch handelt sie leidenschaftslos, und die Motivierung ist nur angedeutet.

Hallgerd in *The Riding to Lithend* ist ebenfalls eine seltsam schöne Gestalt. Schon bei ihrem ersten Auftreten lehnt sie sich gegen ihren Gatten auf, zerreisst und verbrennt den Brautschleier. Später vertreibt sie die Schicksalsweiber und betrachtet untätig und grausam den Heldenkampf ihres Mannes; sie weigert sich, wieder aus angedeuteter Rache, seine Bogensehne durch ihr Haar zu ersetzen. Endlich zerrt die alte Mutter ihre Schwiegertochter an den Haaren zur Türe hinaus.

Dieselben Momente kennzeichnen auch die Hauptgestalt in *King Lear's Wife*, Goneril. In der ersten Szene kehrt sie als keusche, kalte Jägerin aus der Morgenfrische zurück und pflegt ihre Mutter. Kalt und entschlossen rächt sie ihren Tod, treibt die Dirne Gormflaith hinaus und ermordet sie, und Lear fühlt, dass ihre Rache durch diese Tat noch nicht gekühlt ist. Auch Hygd selbst, der Lear seinen Smaragd zur Heilung verweigert, zeigt ihren eisernen Willen, wenn sie sich, ihre Schritte zählend, durch die Stube schleppt, um der Tändelei ihres Gatten mit der Magd zuzuschauen.

Das in der Dichtung der Ästheten am weitesten verbreitete, für ihre Einstellung bezeichnendste Motiv ist dasjenige von Tristan und Isolde [1]). Bottomley nahm es in *Gruach* auf. Wie Hallgerd verachtet die Titelgestalt, als sie barfuss vom Pflücken der ersten Frühjahrsblumen zurückkehrt, ihren Brautmantel und fühlt sich im Kreis ihrer Familie beengt. Sogleich nimmt sie von dem Fremdling, Macbeth, Besitz; hart ringt sie mit ihrer weichen Schwester

[1]) Nach Wagner, Swinburne und Maeterlinck in *Péléas et Mélisande* führte es Baring in seinen drei Versdramen weiter; es spiegelt sich ebenso in Fields frühen Dramen wie in ihren 1911 verfassten beiden Tristandramen selbst.

um die Blume vom Hut des Fremden. Später bestimmt sie die Einzelheiten ihrer Flucht, entwindet ihm die Depesche des Königs, um die Lossage von ihrer Familie darauf zu schreiben, und endlich nimmt sie ihm das Versprechen ab, später ihr Heim zu verwüsten. Sie drückt ihr Wesen in den folgenden Versen aus:

«When a fierce bird is beautiful it is then
More beautiful by its fierceness, and that rare flower
Is thus more beautiful by its wickedness [1]).»

Ungestüme Schönheit und schöne Schlechtigkeit gemahnen auch in dieser Gestalt an die dekadente Formel. Rücksichtslos wie Synges Deirdre folgt sie dem Ruf ihrer Liebe und des Lebens; hart drängt sie dem Geliebten ihren Willen auf. In der Überbetonung dieser Eigenschaften, in der romantischen Übersteigerung dieser Frauen auf Kosten der von Shakespeare übersteigerten Männer Lear und Macbeth liegt eine für das moderne Drama bezeichnende Neuwertung. Ihre Härte, Leidenschaftslosigkeit und Kälte steht im Gegensatz zu den Leidenschaften und Schwächen der shakespeareschen Helden. Diese Akzentverlegung ist dem Geist Shaws nicht fern, obwohl sie bei Bottomley nicht problematisch, sondern lyrisch und ästhetisch ausgewertet ist.

Auch in den späteren Frauengestalten Bottomleys ist dieser harte Zug, allerdings durch die Technik der rückschauenden Betrachtung abgeschwächt, noch erhalten: Lady Forbes gab trotz des Wimmerns ihrer Kinder ihr belagertes Schloss nicht preis. So hart sie aber sein konnte, so umfassend ist jetzt ihre Grösse im Verzeihen und Vergessen von Schmerz und Leid der Vergangenheit. Und Marsaili, die erst weinte, als der Peiniger ihr drittes Kind vor ihren Augen am Stein zerschmetterte, die ihren Gatten mit dem Schwert verteidigte und ungerührt ihren Eltern entsagte, verzeiht wie Fields Julia Domna dem rachsüchtigen Liebhaber und fühlt sich glücklich.

«The land was alive with the old great race's
Generations: they were quickly stirred
By anger love pride and the least traces
Of the spirit and greatness that girds

[1]) S. 14.

Unfearing men to unhesitant deeds
Of light or darkness or haughty truth [1]).»

Bottomley zog sich wie Field und Synge in die Einsamkeit zurück und erkannte dort an den «spontanen Taten» der «Geschlechter der alten grossen Rasse» den elementarsten Menschen, vor allem die elementare Frau. Härte im Leiden, rücksichtslose Selbstbehauptung und eine gewisse Grausamkeit, aufgewogen durch eine ebenso starke Fähigkeit des Vergessens und Verzeihens, sind die Züge, die er in monumentaler, romantischer Überbetonung in seinen Frauengestalten verkörperte. In diesen wenigen, einfachen, aber tief erfühlten Motiven liegt eine Wahrheit, die das Einmalige einer Frauengestalt weit überschreitet und den Charakter im Gang und den Gesetzen der Natur, dem Weltlauf in seiner ewigen Polarität zwischen Leiden und Vergessen, seinen letzten Hintergrund finden lässt.

Dieselbe Stilisierung und Steigerung erkannten wir auch an Fields Charakteren; sie gehören zu den Kennzeichen der neuromantischen Charakterisierung. Bottomley unterliess es nie, seine Gestalten mit menschlichen Charakterzügen auszustatten; stets bleiben sie Individuen. Ebenso wenig verzichtete er auf eine wenn auch wenig ausgebaute Motivierung ihrer Taten: Laodice, Hallgerd, Goneril und Gruach handeln aus Rache; Lady Forbes oder Marsaili bewegt die verflossene Zeit, die Distanz vom Geschehen, ihre Rache zu vergessen. Das Vorhandensein von persönlichen Zügen und einem stark herabgeminderten Motiv für ihr Handeln unterscheidet Bottomleys Dramen von denjenigen Yeats und Sturge Moores.

### c. Entpersönlichung und Entmotivierung.

Die Neubesinnung auf das Wesen des Tragischen beeinflusste nicht nur die Form der neuen Dramen, sondern auch die Charakterisierung grundlegend. In dem Masse, wie die Dramatiker in der äusserlichen, realistischen Darstellung den Feind der Verskunst erblickten, sich von ihr abwandten und das Schwergewicht auf

[1]) S. 33.

neue Werte wie Lyrik, Sprache und Geste verlegten, machte auch sie eine Änderung durch.

Der Cuchulain aus *Baile's Strand* war noch ein mit mehreren allgemeinen Zügen ausgestatteter Held gewesen, wie auch die Handlung durch die legendäre Situation klar motiviert war. Er verachtet die schwachen Männer, die sich im Bund zusammenschliessen; er ist ein ausgesprochen selbständiger, kampfesstolzer Held. Seine Zuneigung zu dem fremden Krieger ist aufrichtig und tief; und später, als andere gegen den Fremdling kämpfen wollen, begehrt er den Gang für sich und drängt den Gegner auf die Kampfesstätte hinaus. Auch seine durch Rache begründete Raserei, mit der er zunächst auf den leeren Thron losschlägt, bevor er hinausstürzt und den Tod des Helden in dem ergreifenden Bild menschlicher Tragik, dem fruchtlosen Kampf Cuchulains gegen die Meereswellen, findet, ist ein Zug, der nur dem Helden angehört und ihn von seiner Umwelt unterscheidet. Gestaltung, Motivierung und Charakterzeichnung ergeben also ein geschlossenes, stilisiertes Ganzes. — Auch der Held von *The Green Helmet* unterscheidet sich wenig von dieser Gestalt. Ein neuer Zug zeigt sich in seiner Aufopferungsgabe; er versucht nicht nur stets, seine furchtsamen, eitlen Partner durch seine Furchtlosigkeit und seinen Verstand zu versöhnen, sondern am Ende, als der rote Mann einen Kopf verlangt, bietet Cuchulain ohne Zögern den seinen. Beide Charaktere sind stark stilisiert, ihre Züge auf die allgemeinsten des Helden beschränkt.

Wir stellten bereits fest, dass sich die dramatische Zentralgestalt in Yeats' Dramen zu einem statischen, mehr oder weniger lyrischen Kern entwickelte. Eine Stelle aus den *Essays* gibt über das Wesen dieser Entwicklung Aufschluss:

«... tragedy must always be a drowning and breaking of the dykes that separate man from man, and ... it is upon these dykes comedy keeps house [1]).»

«... in mainly tragic art one distinguishes devices to exclude or lessen character, to diminish the power of that daily mood, to cheat or blind its too clear perception. If the real world is

[1]) S. 298.

not altogether rejected, it is but touched here and there, and into the places we have left empty we summon rhythm, balance, pattern, images that remind us of vast passions, the vagueness of past times, all the chimeras that haunt the edge of trance . . .[1])»

Den ersten Teil dieser Forderung hatten alle Tragödiendichter von den frühen griechischen Tragikern bis zu Shelley unbewusst befolgt; zum bewussten Programm aber erhob sie erst der Dichter des 20. Jahrhunderts. Die Auslöschung des Individuums, die Entpersönlichung, entspricht der Entstofflichung in der Form dieser Dramen. «Bilder, die uns an gewaltige Leidenschaften, die Verschwommenheit der Vergangenheit gemahnen» treten aber erst in den spätern Dramen von Yeats an die Stelle jener stark vereinfachten Charaktere in seinen früheren Stücken. Den zweiten Teil seiner Forderung stellte er erst 1916 auf. Ein statischer Charakter wie Seanchan war selbst in seiner Tatlosigkeit noch diesseitig und aktiv gewesen und hatte sein Ideal gegen eine ganze Welt als tragischer Held verfochten. Die Härte und Mitleidslosigkeit, mit der er seinen Kampf führte, ist ein Zug, den er mit manchen Gestalten aus anderen Dramen gemein hat. Zudem war sein Kampf klar begründet gewesen: er kämpfte für die Freiheit des Dichters in einer Welt, die sein Begehren nicht verstand.

In Deirdre aber ist die Grenze zwischen Aktivität und Passivität verwischt. Sie erwartet das Schicksal und befindet sich bereits ausserhalb von Furcht, Hoffnung, Trost und Hass, welche ihre Umwelt bewegen. Alle diese menschlichen Züge finden sich von nun an nur in den Nebencharakteren: Naisi und Fergus begehren auf, fassen Hoffnung, und am Ende stürzt jener wie einst Cuchulain dem Conchubar entgegen, um den Treubruch zu rächen. Deirdre aber ist jenseits von Leid und Auflehnung. — Auch Forgael wartet auf sein Schicksal, das er von den Vögeln erfahren hat: er lässt sich dahin treiben und wartet auf die Liebe Dectoras. Seine Fahrt ist ebenso unmotiviert wie die Rückkehr Deirdres aus Alban. Er berührt die Harfe und weiss, dass er den Vögeln nach Westen nachziehen muss. Er wirbt auch nicht um die Liebe der Frau. In ihr spielt sich der dramatische Kampf zwischen

[1]) A. a. O., S. 300.

Trauer um ihren ermordeten Gatten und Liebe zum neuen ab; in den Matrosen kommt nur der Hass und der Überdruss an der Reise zum Ausdruck. In Forgael waren bereits an die Stelle der Charakterzüge «Symbol, Rhythmus, Gleichgewicht, Bilder gewaltiger Leidenschaften» getreten: der Drang des Träumers ins Ungewisse, der entkörperlichte, leidenschaftslose Wunsch, völlig von der Welt losgelöst. Schon Deirdre hatte ihn in ihrer Untätigkeit geahnt.

Dieselben Elemente vereinte das Zentralsymbol in *The Hawk's Well* in sich. Hier ist nicht einmal mehr ein Mensch das Symbol, sondern ein reines Fantasiewesen, welches die ewige Lockung des Geheimnisvollen und des Traums nicht mehr durch Worte ausdrückt, sondern durch den Tanz als innerstes Erlebnis von «Rhythmus und Gleichgewicht» jener unbestimmten, mystischen Kräfte. Auch in diesem Drama enthalten die beiden Nebengestalten menschliche, ausschliesslich auf das Zentralsymbol bezogene Züge: Trauer, Enttäuschung und Bitterkeit im Greis, Tatendrang und Unternehmungsgeist im jungen Cuchulain. Auch sie sind bereits mehr Symbole als Menschen. Wenn Yeats vom Spiel dieses Cuchulains spricht, so nennt er es nicht mehr ein Aufführen, sondern ein Sprechen. Um auch das letzte Persönliche an den Gestalten auszulöschen, tragen die Spieler seiner Tanzdramen Masken, welche den Ernst und die vornehme Getragenheit des Geschehens unterstreichen.

Von hier aus gesehen war der Schritt zu einem Toten als Mittelpunkt eines Dramas nicht mehr gross. Yeats schrieb 1916:

> «It is even possible that being is only possessed completely by the dead, and that it is some knowledge of this that makes us gaze with so much emotion upon the face of the Sphynx or of Buddha [1]).»

Der tote Cuchulain wird in noch vermehrtem Masse als Forgael zum geeignetsten und vollendetsten Symbol für den Menschen, in dem jene «gewaltigen Leidenschaften», die Sehnsucht des Mystikers, zur Sprache kommen können. In seinem Tanz mit der Frau aus dem Jenseits spiegelt sich die Vereinigung mit der Unendlichkeit; und in der Eifersucht Emers kommt das Empfinden der Gestalt

[1]) Essays, S. 280.

zum Ausdruck, die auf der Welt zurückgelassen wird und ihren Gefühlen unterliegt. In dem Toten sind naturgemäss alle menschlichen Gefühle erloschen; in ihm hat das Erlebnis des Jenseits den grössten und natürlichsten Raum.

Keiner ist Yeats in diese einsamen Regionen der Charakterisierung gefolgt. Sturge Moores Hervor trägt noch Züge der Heldengestalt aus den früheren Dramen von Yeats. Aber auch ihre Tat ist nicht mehr motiviert; sie holt das Schicksalsschwert aus dem Grab ihrer Ahnen, weil sie muss und will; gefühllos ringt sie ihrer Mutter den Tyrfing ab, und ungerührt verlässt sie die Tote. Menschliche Gefühle zeigen auch in diesem Drama nur die Nebengestalten: ihre wissende, warnende Mutter und ihr vom Tod auferweckter Vater, der noch unter dem Leid, das er einst seiner Gattin zufügte, leidet. — Mit derselben konfliktlosen Härte und Leidenschaftslosigkeit tötet Diamonassa ihren Bräutigam, und auch den Diener erschlägt sie nicht aus Rache, sondern ruhig und unerbittlich wie das Schicksal selbst, oder wie Swinburnes Catharina die Bartholomäusnacht verursacht hatte. Ihre Partnerin Ferusa flieht voller Mitleid und Liebe, und der Diener ersticht den Tyrannen aus denselben menschlichen Motiven.

Hatte die Form *The Dynasts* in das 19. Jahrhundert verwiesen, so teilt die Charakterisierung die Trilogie dem neuen Jahrhundert zu. Yeats benützte die Zentralgestalt in seinen letzten Dramen, um das Erlebnis des Jenseits zu verkörpern; auch Hardy lässt durch seinen Napoleon die Überwelt sprechen. Schon an Brownings und Landors Helden hatten wir festgestellt, dass sie eher getrieben wurden als spontan handelten. Luria stand auf der Grenze von Aktivität und Passivität, von Individuum und Gattung, von Wollen und Müssen. Später war uns an Swinburnes Catharina und Maria Stuart die Determiniertheit ihres Handelns aufgefallen. Nach Ibsen, Maeterlinck und Strindberg befinden sich auch Hardys Napoleon und seine Opfer und endlich auch die Gestalten von Yeats und Moore in diesem Netz.

Wie die Nebengestalten in den Dramen dieser beiden Dichter weisen auch diejenigen in *The Dynasts* stark vereinfachte, gedämpfte menschliche Züge auf. Sie sind Napoleons Opfer; die Politik des Schicksalsmannes wird im ersten Teil des Dramas dem franzö-

sischen Admiral Villeneuve, Nelson und Pitt zum Verhängnis. Alle drei sind reservierte und kühle Charaktere. Der französische Admiral bäumt sich zunächst vergeblich gegen den Willen Napoleons auf, als er den schlechten Zustand seiner Flotte bemerkt; später nimmt er sich einsam und verzweifelt ob seiner Ungnade das Leben. Nelson stirbt siegreich; der harte Soldat erweicht in den letzten Augenblicken und spricht warme Worte über seine Familie. Die sympathischste Gestalt ist der englische Premier; unermüdlich, in seinem eigenen Land missverstanden und körperlich aufgerieben, kämpft er auf dem Kontinent gegen den überlegenen Feind und muss Niederlage um Niederlage entgegennehmen. Schliesslich stirbt er gebrochen und besiegt mit den Worten:

«My country! How I leave my country [1])!»

Diese Menschen sind denn auch die Lieblinge der empörten Mitleidsgeister.

Im zweiten Teil sind Königin Louise, Josephine, General Moore und Marie-Louise die Opfer. Das Leid der Preussenkönigin, die Ohnmacht, die Tränen und Vorstellungen der Kaiserin bei ihrer erzwungenen Scheidung, sowie Moores Heldentod und seine letzten Augenblicke sind warme, wenn auch stets beherrschte, menschliche Momente im kalten politischen Spiel. — Wie bereits erwähnt, verschwinden diese Züge im letzten Teil vollständig: die Tragödien der beiden Frauen Napoleons werden trocken und unerbittlich zu Ende geführt; Marschall Neys Heldentod enthält ebenfalls keine erwärmenden Züge mehr. Alle diese Opfer, wie auch Zar Alexander und Kaiser Franz, sind in das Netz von Napoleons Willen verstrickt. Sie leiden darunter oder lehnen sich dagegen in ohnmächtiger, heroischer Pose auf, wie es Naisi und Fergus gegen Conchubar tun. Nie aber dringt in dem Auflehnen ein Ton der Leidenschaft durch, ebenso wenig wie im Kampf Naisis; und Deirdres Worte:

«O my eagle!
Why do you beat wings upon the rock
When hollow night's above [2])?»

[1]) Ende erster Teil.
[2]) S. 196.

finden ihre Entsprechung in den Versen des Geistes der Jahre:

«... a fixed foresightless dream
Is its whole philosopheme.
Just so; an unconscious planning,
Like a potter raptly panning.»

Der Unterschied zwischen den beiden Dichtern liegt darin, dass Yeats die Situation lyrisch und emotionell ausnützt, während Hardy sie philosophisch ergründet und sich für ihre Offenbarung in einem epischen, weit verzweigten, materiellen Gefüge interessiert. Yeats besingt, Hardy denkt und zeigt Gottes Wege, wie es Milton getan hatte.

Pitt und Josephine waren in Napoleons Netz verendet. Der Kaiser selbst aber befindet sich ebenso sehr im Banne jenseitiger Kräfte wie Forgael auf den schattigen Gewässern oder der tote Cuchulain. Seine Fäden bedient der Weltwille. Auch er befindet sich auf der Grenze von Aktivität und Passivität. Er handelt, weil ein höherer Wille in ihm handelt; er ist die menschliche Verkörperung dieser Schicksalskraft. In ihm ist die Entpersönlichung und Entmotivierung vollständig; auch er ist beinahe zum Symbol der Weltordnung geworden. Aus dieser Auffassung heraus vermied Hardy an seinem Bild sorgfältig menschliche Züge und Gefühle; es ist völlig kalt, erstarrt: die unveränderliche Zentralgestalt der Trilogie. Die Möglichkeiten, welche Napoleon zu einem wirklichkeitsnahen Menschen, zu einer traditionellen Bühnengestalt gemacht hätten, erstickte Hardy im Keim. Nach dem Ball in Berlin erzählt Napoleon dem Talleyrand kichernd, wie er den Reizen der Königin Louise widerstand. Andere Situationen, die geeignet wären, dieser starren Gestalt etwas Wärme einzuhauchen, boten die Szenen, in denen er mit seinen Gattinnen konfrontiert wird. Doch Josephines Leid, ihren Tränen und Bitten gegenüber bleibt er steinhart. Auch sein erstes Zusammentreffen mit seiner zweiten Frau, welcher er im Regen entgegengeht, enthält keine Gefühlsregungen seinerseits. Nie gelingt es einem Menschen, auch nur ein Fünkchen aus diesem Stein zu schlagen. Von Marie-Louise nimmt er bei seiner Flucht einen kurzen, gefühllosen Abschied und überlässt sie ihren Nöten. Und als er geschlagen und vernichtet in den

Tuilerien Selbstmord begehen will, nimmt er ohne Bedauern Gift; er erbricht und erholt sich aber; nicht einmal sterben kann er nach seinem eigenen Willen. Und als er nach Waterloo einsam im Wald steht und sein Heer im Hintergrund zurückflutet, ist er nur noch bei halbem Bewusstsein und bedauert, sein Leben nicht früher abgeschlossen zu haben. Die Schläfrigkeit, die ihn im letzten Teil befangen hält, ist unpersönlich aufgefasst und bedeutet einfach das Nachlassen der Wirksamkeit des Weltwillens in ihm, wie er gleichzeitig in Wellington an Kraft gewinnt. Und doch kennt Napoleon Wut und Spott und Rücksichtlosigkeit. Die Unbewegtheit des Geistes der Jahre, der völlig gefühllos mit eisigem Kommentar das Geschehen verfolgt, erreicht er nicht.

### *6. Realistische und ideelle Motivierung.*

Das Handeln der soeben besprochenen, wie auch der übrigen neuromantischen Gestalten war durch einen mehr oder weniger ausgeprägten Mangel an Motivierung gekennzeichnet gewesen. Nicht alle neuromantischen Dramatiker folgten dieser modernen Tendenz: Swinburnes Faliero hatte zunächst aus beleidigtem Ehrgefühl, später aus Altruismus für die Idee der Freiheit gekämpft. Sturge Moores Absalom hatte sich wegen der Entehrung seiner Schwester durch den von David begünstigten Salomon gegen seinen Vater erhoben. Auch die Kälte seiner Mariamne gegen Herodes war durch den Mord ihres Bruders und den Todesbefehl des Herodes begründet gewesen, und Herodes wiederum hatte seine Frau wegen des Ehebruchs verklagt und hinrichten lassen. Ihre Einsicht, dass sie zu stolz war, und die Reue des Herodes sind ebenfalls Züge von traditionell aufgefassten Charakteren.

Hardy hatte das Werk Napoleons nicht als Ausdruck einer persönlichen Idee dargestellt, wie es etwa Drinkwater im Prosadrama tat, sondern als die Schöpfung einer motivlosen Kraft. Masefield hingegen stellte seine drei historischen Dramen in den Dienst der Friedensproblematik. Nach der Art der Neuromantiker verwischte er zunächst die individuellen Charakterzüge an seinem Philipp II. Wie Caesar in *Pompey* oder Jehu in *A King's Daughter* wird er zum Exponenten des imperialistischen, kriegerischen Bestrebens. Ebenso tief ist er der katholischen Kirche ergeben. Als

historische und weltgeschichtliche Kraft überzeugt er wie die Infanta, seine Gegenspielerin, welche die Reihe des Pompejus fortsetzt als das tragisch unterliegende Friedensprinzip. Mit dieser Problematik übernahm Masefield ein Element des Prosadramas seiner Zeit; denn das neuromantische Versdrama gab sich nicht mit Problemen der Geschichte ab. Überall spielt die historische Wirklichkeit in das lyrische Drama hinein; über sie hinaus erhebt sich Philipp nie. Die Übersteigerung zu einer zeitlosen Kraft liegt nicht in seiner Gestalt selbst, sondern bloss in Worten wie:

«We stand against all comers, Time and I [1]).»

Vor allem die anklagenden Geister der Vernichteten bringen einen sentimentalen, traditionellen Zug in das Drama, der sich in der ganzen Problemstellung wiederholt und den harten, leidenschaftslosen, modernen Gestalten widerspricht.

Auch Jezebel als Vorkämpferin des Friedens erinnert an den Neuerer im Prosadrama. Masefield versuchte, sie als eine in das Schicksalsnetz verstrickte Beute wie etwa Deirdre zu zeigen. Doch wieder sind es nur ihre Worte und die Verse des Chors, welche dieses Motiv lyrisch besingen. Wie sie uns auf der Bühne entgegentritt, ist sie eine realistisch motivierte Gestalt: ihr Friede mit den Syriern und die Ermordung Ahazias sowie die Schwäche ihres Gatten sind die Ursachen ihres Kampfes und ihres Falles. Masefields Chöre sind in der Terminologie von Hardys *The Dynasts* solche des Mitleids.

Die Patriotin Ildico, die Geliebte Etzels, ist die Ursache des Todes von Binyons Attila. Als er den Ring, den ihm Honoria aus Rom schickt, annimmt, tötet Ildico den Eroberer aus Rache und Liebe zur Heimat. Attila selbst wird zum grenzenlosen Eroberer, zum Bekämpfer des Schicksals gesteigert. In dieser würdigen Antwort auf Fields *Attila, my Attila!* blieb Binyon am engsten in der rein lyrischen, neuromantischen Motivierung. In seinen Nachkriegsdramen aber schloss er sich der halbrealistischen Art Masefields an. In den Gestalten von *Arthur* verzichtet er auf individuelle Züge, zugleich aber auch auf die ideelle Steigerung. Boadicea und Prinz Heinrich in seinen folgenden Dramen sind nicht mehr aus einem Guss.

[1]) S. 17.

Im ersten Teil der beiden Dramen entwickelt er wie Masefield ein historisches Geschehen auf realistische Weise. Boadicea ruft und führt die Briten in den Kampf gegen die Römer. Im andern Drama stellt Binyon zunächst die gespannten Beziehungen zwischen Heinrich II. und seinem Sohn wegen der Vorenthaltung der Krone dar, später die Eroberung von Anjou und die Organisation der Verwaltung durch den Prinzen. In Boadiceas Protest gegen die Druidenopfer macht sich ferner ein christliches Ahnen bemerkbar, und auch König Heinrich wird als durchaus milder Fürst gezeichnet. In beiden Gestalten macht sich der Einfluss des Neuerers aus dem Prosadrama bemerkbar. In den letzten Szenen aber steigert Binyon die beiden Helden auf romantische Art. Boadicea wird trotz ihres christlichen Zuges zur Verkörperung der heidnischen Briten und dadurch der dunklen, instinktiven Kräfte des Chaos, während der Römerführer Sueton die alles wilde Leben in feste Formen und Disziplin zwingende Vernunft verkörpert. Prinz Heinrich wächst in seinem Zug auf das Kloster Rocamadur völlig über seine vorherige historische Rolle hinaus und wird zum Symbol des jungen schrankenlosen Geistes, der vor keinen traditionellen Werten haltmacht.

An die zunächst realistisch, d. h. historisch aufgefassten Charaktere wird gegen das Ende eine Deutung herangetragen, die zur Erklärung ihrer Rolle nicht notwendig und daher äusserlich ist. Boadicea und Heinrich wie auch Jezebel sind, so wie sie uns auf der Bühne entgegentreten, im Grunde normal reagierende, mittelmässige Individuen. Ihre Vertiefung zum Symbol menschheitsgeschichtlicher Kräfte ergibt sich nicht wie bei Browning aus ihrer dramatischen Tätigkeit, sondern ist eine von aussen hinzugetragene, dialogisierte Erweiterung. Wenn Karl von Sardinien den Thron beim Nahen seines Vaters verliess, so tat er es, weil er mit einer menschheitsgeschichtlichen Kraft eins geworden war, und wenn Julia dem Caracalla verzieh, so verzieh sie als kosmisch aufgefasste und dramatisierte Gestalt. Boadicea ist keine chaotische Persönlichkeit; ebenso entgeht Jehu der lyrischen Wirkung, wenn er den Ahazia umbringen lässt, um offen gegen die Syrier kämpfen zu können, sein Charakter also durch realistische Motive gestützt wird.

Masefield und Binyon fassten ihre Charaktere neuromantisch auf; in der Gestaltung aber blieben sie traditionell und vom modernen Prosadrama abhängig.

### *7. Neuromantischer Dramatiker und Geschichte.*

Maeterlinck bestimmte in seinem *Trésor des Humbles* haarscharf das Verhältnis des modernen Künstlers zur Geschichte, als er schrieb:

> «Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle, et que le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie [1]).»

Damit sprach der moderne Dramatiker nicht nur das Todesurteil über die viktorianische Chronik, welche eben jene grossen historischen Wendepunkte auf die Bühne brachte. Die «tiefere Stimme des Menschen» ging in diesen «aussergewöhnlichen» Staatsszenen, die von äusseren Geschehen, Leidenschaften und «dem eitlen Aufruhr der Gewaltakte» angefüllt waren, allerdings verloren. Die neubelebten elisabethanischen Chroniken waren nicht mehr modern. Sie entstammten anderen Umständen und entsprachen andern Interessen und Voraussetzungen, als sie für ein modernes historisches Drama vorlagen. Das Interesse, das die Elisabethaner für ihre Könige und die kriegerischen Taten einzelner Individuen besassen, war im Publikum des 19. und 20. Jahrhunderts nicht mehr lebendig.

Diese Auffassung der Geschichte ist im modernen Prosa- und Versdrama verschwunden. Denn auch das moderne Prosadrama erfüllt Maeterlincks Forderung. Wenn wir in einem Abschnitt dieser Arbeit das Bemühen der Dramatiker verfolgten, den Schauplatz ihrer Stücke ausserhalb des geschichtlichen Getriebes in die Vor- oder Nachzeit oder an die Peripherie des geschichtlichen

[1]) S. 186.

Ereignisses zu verlegen, so war damit dasselbe Bestreben gezeichnet, das der Belgier mit dem allerdings für das poetische Drama zugeschnittenen Ausdruck «Gesicht und Hände in Ruhe» bezeichnete. Shaw interessierte ein in Eroberungen verwickelter Caesar oder Napoleon nicht mehr; er tat das notwendige, kriegerische Geschehen möglichst kurz in indirekter Darstellung ab, um sich dem Caesar als Mensch im Verkehr mit Cleopatra zu widmen. Und auch Dunsany stellte einen Alexander dar, welcher «Zeit hat zu leben, weil er nicht handelt» und nicht wie De Veres Eroberer in Staatsaktionen erstickt. Von dieser Art ist bereits der in Bridges Nerochronik dargestellte Tod Senecas. Dieser ruhige, erhabene Abschied in einem kleinen Freundeskreis, dem jede Leidenschaft und äussere Bewegung fern bleibt, kontrastiert deutlich genug mit der gewohnten Schlußszene der Historie auf dem Schafott, auf dem Schlachtfeld oder in der Kathedrale. Entstofflichung, Entpersönlichung und Überhandnehmen der vertikalen Spannung, die hauptsächlichsten Merkmale des modernen Dramas, bezwecken denn auch, jene tiefere Stimme des Menschen, die unser Wissen um das Leben bereichert, darzustellen und nicht diejenige des durch äusserliche Aktionen in Anspruch genommenen Menschen.

Von dieser Art sind auch die Szenen, in denen der einsame Borgia sein Zeremonienschwert oder Herodes seinen badenden Sohn betrachtet. Deirdre endlich, die das Schicksal herannahen spürt, und Forgael, der auf den schattigen Gewässern dahintreibt, erscheinen in den erhabensten Augenblicken, in denen die äussere Welt tot ist und die innere Stimme dennoch viel umfassendere Wahrheiten ausspricht, als es in der grössten Prunkszene Irvings möglich war.

Maeterlincks Worte enthalten nicht nur das Urteil des modernen Dramatikers über die viktorianische Chronik, sondern auch über gewisse Dramen Shakespeares und seiner Nachfolger. In diesen Vorbehalten gegenüber der Dramatik der Vergangenheit liegt einer der Unterschiede zwischen Neuromantik und Romantik, welche Shakespeare neu entdeckt und verehrt hatte. Shaw, Maeterlinck, Yeats und ihre Nachfolger sind in diesem Urteil einig; historisches Prosa- und Versdrama verkörpern zwei verschiedene Resultate derselben Entwicklung. Shaw griff Shakespeare vom

Standpunkt seiner Zeit aus an; Maeterlinck führte in dem erwähnten Aufsatz neben den Tragödien Ibsens und der Griechen bezeichnenderweise nur das Drama des Zögerns und Wartens, Hamlet, an; Yeats' Cuchulainzyklus bedeutete auch stofflich ein Unternehmen, das an die Belebung der griechischen Heroen durch Aischylos erinnert.

Alle grossen neuromantischen Dichter von Swinburne bis Yeats dehnten aber wie die Romantiker ihre Gestalten über den Bereich von Geschichte und Sage hinaus zu Symbolen des menschlichen Strebens und Leidens. Cuchulain am Falkenquell ist der Mensch, der ewig um das Weltgeheimnis herumkreist. Carloman, der im Kerker auf das Fliessen des Stromes lauscht, und Borgia, der vom Gefängnis aus sehnsüchtig den Flug des Falken verfolgt, wachsen aus ihrer historischen Einmaligkeit hinaus in den zeitlosen Zusammenhang mit dem Menschen, der aus einer engen, materiellen Umgebung hinausstrebt in ein wahres, ungestümes Leben. Die Romantiker hatten ihre übersteigerten Helden in einem gewaltsamen, leidenschaftlichen Auflehnen gezeigt; im modernen Drama aber befinden sie sich in Ruhe, in denkbar einfachen Umständen und in einfachsten Situationen.

Die Neuromantik war nicht nur Revolte, sondern auch Flucht. Der Protest gegen die engstirnige Bürgerlichkeit der viktorianischen Gesellschaft und das Bestreben, sie zu chokieren, wie es aus Wildes *Salomé* oder Fields frühern Dramen spricht, verwandelte sich bald in die Flucht vor der Realität in die Kunst und die Vergangenheit, die ein intensiveres Leben versprachen. Bald trat das Ziel des Sehnens in den Vordergrund der Gestaltung: eine Welt wurde dargestellt, welche die engen Grenzen der Gegenwart nicht zu fassen vermochten. Die Geschichte und vor allem die Legende wurden zum Traumland, in dem sich das Sehnen des Dichters erfüllte; es fand darin eine Welt, die es nach eigenen Gesetzen in Bewegung setzen konnte. Die Neuromantiker durchschauten das historische Geschehen und die Gestalt nicht nur auf den persönlichen oder den zeitlosen Kern, wie es alle grossen historischen Dramatiker getan hatten, sie freuten sich nicht nur wie die Romantiker an der Maske, sondern sie gestalteten die neue Welt um ihrer selbst willen aus. Fields *Borgia* und ihre Römerdramen, Hardys *The Dynasts*,

die Sagendramen Yeats' und Bottomleys sind aus diesem Bestreben heraus zu verstehen, das Flaubert schon beträchtliche Zeit vorher in *Salammbo* angedeutet hatte.

Das Erlebnis des bacchantischen Lebenskultes führte Field dazu, die gewaltige Renaissancewelt der Borgias aufzubauen und verzückt ihren Geschöpfen, in denen das eigene Sehnen plötzlich einen mächtigen Wirkungskreis fand, zu folgen. Hardy, der die Erkenntnis des bewusstlosen Weltwillens in seinen engen, realistischen Wessexromanen nicht zu einer eigengesetzlichen Welt ausbauen konnte, projizierte sie in eine der belebtesten Epochen der Weltgeschichte und gestaltete das Wirken des Weltgeistes auf der Bühne Europas, wo er das gigantische Räderwerk auch an einem gigantischen Stoff verfolgen konnte. Auch er übersteigerte das Zeitalter trotz der Grösse seines Vorwurfs wie Field ins Ewige. Er verfolgte in der Studie der geringsten Vorkommnisse, in der naturalistischen Anlehnung an die geschichtliche Überlieferung, nicht die äussere Wirklichkeit, sondern das Wirken des Geistes, der sie in dieser Gestalt schuf. Die Schlachten in *The Dynasts* sind nicht als äussere, spannende Geschehnisse aufgefasst wie in den Chroniken der Viktorianer, sondern sie sollen die «Träumereien einer Weisheit» illustrieren; denn gerade in den Schlachten finden jene grossartigen Entkörperlichungen statt, die Momente, in denen das Welthirn in den Bewegungen des Kampfes sichtbar wird; sie besitzen dieselbe Bedeutung und Offenbarungskraft wie «ruhende Hände». Die Leidenschaftslosigkeit und der Naturalismus der Darstellung entspringen derselben Vertiefung in die Ursache des Geschehens. In dem gewaltigen Gewebe offenbart sich der Weltgeist, das Schöpfungsgeheimnis, ebenso wie in den Dramen von Yeats oder Field. Die Gestalten Hardys befinden sich ebenfalls auf der Schwelle von Diesseits und Jenseits.

Und Yeats folgte seinem lyrischen, mystischen Genius in das abgelegene Dämmerlicht der Keltensage und belebte die Sagengestalten nach seinem Denken und Fühlen — ein nicht minder imposanter Vorwurf. Immer unermesslicher wurde die Tragweite seiner Symbole; immer näher gelangte er dem Kern seines Suchens, bis er seinen Ausdruck in Forgael, dem Falkenquell und dem toten Cuchulain fand. Auch Bottomley und Sturge Moore fanden die

Heimat für ihre Frauengestalten in der Legende. Auch sie suchten auf ihrer Flucht aus einer realistischen, oberflächlichen Welt das intensivere Leben in der düsteren elementaren Vorwelt.

Die neuromantischen Dramatiker schufen nicht für ihre Zeit, sondern für die Kunst und für ihr eigenes Bedürfnis und dasjenige ihrer engeren Umgebung. Der Ausruf des Pylades in *A World at Auction* spiegelt die Kunstauffassung des Dichters der Neuromantik:

*Clara.* ... that I could watch
While you were dancing to the general crowd
You worship with your body...
*Pyl.* Earth and light!
You think that I am dancing to the crowd
When the great clamour rises! (He starts away from her.)

Diese erdabgewandte Kunstauffassung hallt noch im Ruf Yeats nach einem aristokratischen, exklusiven Drama nach, das in einem kleinen Raum aufgeführt werden kann. Die Flucht vor dem Realismus als dem grössten Feind der Kunst geht zusammen mit der Abwendung von einem grossen Publikum.

In diesem Punkt unterscheidet sich das neuromantische Versdrama wesentlich vom Prosaschauspiel und den neuesten Versdramen. Shaw und seine Nachfolger blickten vom Standpunkt ihrer Zeit auf die Geschichte und gestalteten den für sie fruchtbaren Kern; sie benützten die Bühne als moralische Anstalt. Und wenn T. S. Eliot und die Versdramatiker unserer Tage zum Drama greifen, so tun auch sie es aus dem Bedürfnis heraus, für ein weiteres Publikum zu dichten und ein ganzes Zeitalter in ihren Dramen zu erfassen und auszudrücken.

### *8. Das religiöse Drama*

Wir haben bereits bei der Betrachtung des historischen Prosadramas festgestellt, dass das Jahr 1930, ähnlich wie derselbe Zeitpunkt im 19. Jahrhundert, eine Wende bedeutet. Wie dort tauchen auch im Versdrama die Namen einer neuen Generation auf. Die Produktion von Yeats, Sturge Moore und Bottomley erstreckt sich zwar bis in das neue Jahrzehnt, doch alle drei Dichter haben ohne Zweifel ihre produktive Zeit hinter sich. Die neuen

Dramatiker mit T. S. Eliot an der Spitze kommen von der Lyrik und der Kritik her zum Drama. Sie sind über die fragende, vorwiegend negative Lyrik der zwanziger Jahre hinausgegangen und unterbreiten nun dem Publikum ihre Aufbaugedanken in dramatischer Form.

Einer der wichtigsten Unterschiede zu den neuromantischen Dramatikern liegt in ihrer Einstellung zur Welt und damit zum Theater. Jene hatten sich nicht mit den Kulturproblemen abgegeben, sondern eine klare Trennungslinie zwischen Kunst und Leben gezogen. Yeats war in seinen späten Dramen der Gestaltung seines mystischen Denkens nachgehangen, Sturge Moore hatte die Gestaltung des Tragischen versucht, und Bottomley hatte sich in die Nachbildung der ursprungsnahen Frauenseele vertieft. Eliot aber griff zum Drama aus dem Drang heraus, seine Konflikte und damit diejenigen seiner Zeit einer möglichst grossen Anzahl von Hörern zu unterbreiten. «Direkte soziale Nützlichkeit [1])» gehört zu den Aufgaben des modernen Versdramatikers. Diese Einstellung zum Publikum geht parallel mit einer umfassenden Auseinandersetzung mit dem Geist der Epoche und den Problemen der Gegenwart. Diese Auseinandersetzung ist das eigentliche Medium des modernen Versdramas; in ihr treffen sich Dichter und Publikum. Die Neuromantiker hatten eine Zeitlang geglaubt, den usprungsnahen Menschen ein Drama zu geben. Diese Auffassung erwies sich jedoch als ein Irrtum, und Yeats wandte sich dem «aristokratischen», exklusiven Drama zu. In Eliots beiden historischen Dramen, *The Rock* (1934) und *Murder in the Cathedral* (1935), ist die Auseinandersetzung des Christentums mit der modernen Welt Medium. Damit stellte er sie in die gewaltigste Tradition des Abendlandes hinein; sie erhalten eine seit den Mysterienspielen nicht mehr dagewesene Reichweite des Verständnisses durch das Publikum und des unmittelbaren Kontakts mit dem christlichen Europa. Der eindeutige Erfolg, den das Becketdrama in England und Amerika hatte, scheint diese These zu bestätigen.

Die Dramatik von Yeats wie diejenige von Eliot ist auf dem fundamentalen Gegensatz zwischen dem poetischen Versdrama und dem realistischen Prosaschauspiel aufgebaut:

---

[1]) Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism, S. 154.

«The tendency, at any rate, of prose drama, is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse [1]). »

Diese Auffassung ist wesentlich für das Verständnis von Form und Charakterisierung dieser Dramen, für die Vernachlässigung der Oberfläche, des Äusserlichen, Schauspielerischen und Bühnenmässigen.

Auch die Wahl des dramatischen Moments ist derjenigen von Yeats nicht unähnlich. An einer anderen Stelle des Dialogs fragt Eliot:

«... what great poetry is not dramatic? ... does not Dante engage us in the question of the human attitude towards this mystery—which is dramatic? Shaw has a great deal of poetry, but all stillborn [2]).»

Das Verhältnis des Menschen zum Weltgeheimnis, das in Shaws Caesar und Johanna durchschimmerte und das den Hintergrund von Yeats' Tanzdramen bildete, liefert die vertikale Spannung seiner Dramen. Die äusserlich heterogenen Dramen finden wie alle modernen Stücke ihren inneren Zusammenhang in der Entwicklung dieser Spannung.

Wenn wir *The Rock* daraufhin untersuchen, so ergibt sich folgende Struktur. Die einzelnen «Akte» sind durch Chorpartien getrennt, welche Stimmung und Gehalt des Dramas spiegeln und die zeitlose Problematik enthalten. Zunächst gibt der Chor das Programm des Dramas. Anschliessend beginnen die modernen Bauleute, gestärkt durch die historische Stimme Raheres aus der Zeit Heinrichs II., den Bau der Kirche. Die Chorpartie über den Untergang der Kultur führt in das nächste Bild ein, welches die bewegte Auseinandersetzung mit der Zeit und ihren Parteien, ihren politischen und weltanschaulichen Strömungen, enthält. Die Auseinandersetzung endet im wilden Tanz um das goldene Kalb, im völligen Chaos. Dem nunmehr mutlosen Chor tritt der «Fels»

---

[1]) Dialogue on Dramatic Poetry, S. 46.

[2]) S. 51.

als Tröster entgegen, und auf der historischen Ebene des Geschehens erzählt Bischof Blomfield von seiner missionarischen Tätigkeit. Der Chor fasst wieder Hoffnung; mehrere Szenen aus den Kreuzzügen spiegeln diese positive Phase des Geschehens, die sich auch in den ruhigen, zuversichtlichen modernen Arbeiterszenen wiederholt. Der fünfte und letzte Teil enthält die Vollendung des Baus. Der Chor preist den Schöpfungsgeist, und die moderne Kirche wird durch die stolzen Arbeiter ausgebaut. Die Einweihung von drei alten Londonerkirchen lässt die Geschichte zu Worte kommen. Wren entwickelt dazwischen seine Ideen als grosser Erbauer. Der Chor bricht in den prachtvollen Hymnus auf das Licht aus. — In fünf Phasen vollzieht sich die innere Handlung: auf die Exposition folgt die Wirkung der Gegenkräfte, die Entmutigung, der Kampf. Es folgt die Periode des Hoffens und des Harrens. An sie schliesst sich der Aufbau und endlich die Vollendung.

Im Zentrum des Stückes steht kein Charakter, sondern der Bau einer Kirche als Symbol des Aufbaus einer neuen Zeit; gelegentlich wird er durch eine sprechende Person verkörpert. Die mit dem Bau beschäftigten Arbeiter und ihre Gegenspieler, die politischen Gruppen, sowie die historischen Szenen enthalten das äusserlich dramatische Element. Der Chor ist das lyrische Element; er ist eigentlich der Hauptspieler. Wie in den Dramen von Yeats die Lyrik der Vorhangfalter und der symbolische Tanz in einem wesenhaften Zusammenhang standen, so bilden auch die Worte des Chors und der Aufbau der Kirche eine Einheit, den lyrischen, nach Eliots Auffassung poetisch-dramatischen Kern des Dramas, die stete Auseinandersetzung mit dem Göttlichen, welches die eben erwähnte Entwicklung von Verzweiflung zu mächtigem Triumph durchmacht.

Eliot nennt das Drama «A Pageant Play», und damit charakterisiert er seine äussere Form. Die historischen Szenen aus der Bibel und aus der englischen Kirchengeschichte von der Bekehrung der Angelsachsen bis zu Wren geben dem Drama die dritte Dimension: nicht nur Gegenwart und Ewigkeit, sondern auch die Vergangenheit wird in das gewaltige Panorama aufgenommen. In *The Use of Poetry and the Use of Criticism* schrieb Eliot bereits vor der Publikation dieses Dramas:

«In a play of Shakespeare you get several levels of significance. For the simplest auditors there is the plot, for the more thoughtful the character and conflict of character, for the more literary the words and phrasing, for the more musically sensitive the rhythm, and for auditors of greater sensitiveness and understanding a meaning which reveals itself gradually [1]).»

Die Bilderfolge, d. h. die historischen Szenen und auch die in einfacher, volkstümlicher Sprache gehaltenen Arbeiterszenen, die das Zentralproblem auf eine fassliche Art spiegeln, ist als Ausdrucksform für die «einfachsten Zuhörer» gedacht, während der Chor für den kunstempfindlicheren und für den «Zuhörer von grösserer Empfindsamkeit und mehr Verständnis» spricht. Seinen dramatischen Wert erhält *The Rock* aber erst durch die Vereinigung dieser verschiedenartigen Elemente, des leichten komischen Tons der modernen Szenen, des schauhaften und pantomimischen Charakters der historischen Auftritte mit der Dichtung der Chorpartien.

*Murder in the Cathedral* gibt uns Gelegenheit, eine weitere Beziehung zum neuromantischen Drama zu knüpfen. Wir hatten als das Wesen der neuromantischen Charakterisierung Entpersönlichung und Entmotivierung erkannt. In dem bereits erwähnten Dialog findet sich eine Stelle, welche dasselbe Bestreben ausdrückt:

«Shakespeare ... was occupied with the struggle—which alone constitutes life for a poet—to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and impersonal [2]).»

Die Flucht vor dem Persönlichen, Einmaligen in das Unpersönliche und Zeitlose ist ebenfalls eine Folge der Reaktion gegen den Realismus des Bühnendramas. Das Resultat ist die Auswischung der Persönlichkeit des Schauspielers, wie sie bereits die Maske in den Dramen von Yeats bezweckt hatte. Eliots Becket ist denn auch kein Individuum; das Märtyrertum löst in ihm kaum einen Konflikt aus. Wie in Forgael wirkt in ihm Gottes Gesetz; er hat sich dem Willen Gottes ausgeliefert. Er ist das statische

[1]) S. 153.
[2]) S. 137.

Zentrum des Stückes, in seinem ersten Auftreten bereits von seiner Mission überzeugt. Im «Interlude» spricht er sie aus:

> «A martyrdom is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, not lost it but found it, for he has found freedom in submission to God [1]).»

Becket ist Gottes Instrument; seine Erkenntnis ist in ihrem Wesen diejenige, die aus dem Tanz der Hüterin des Falkenquells sprach; nur drückt er sie in der christlichen Terminologie aus. Gott handelt in ihm; sein Zentrum liegt ausserhalb seines Ichs, wie wir es, allerdings mit einer ganz anderen Deutung, bereits an den Gestalten Brownings und Swinburnes feststellten. Sein Charakter weist keine Entwicklung auf. Ruhig heisst er die ängstlichen Priester die Tore der Kathedrale öffnen, als die Mörder Einlass begehren. Ohne Kampf empfängt er den Todesstreich. Auch er erwartet sein allerdings von Gott gesandtes Geschick; auch er wartet.

Um ihn herum entstehen wie im neuromantischen Schauspiel dramatische Situationen. Die Nebengestalten tragen menschliche, individuelle Züge. Wie in *The Rock* fällt dem aischyleischen Chor die wichtigste Rolle zu. Die Frauen von Canterbury verkörpern nicht nur die unterdrückte Generation der Angelsachsen zur Zeit Beckets, sondern stellen auch das moderne Christentum und zugleich die Gefühle der Menschheit bei der göttlichen Offenbarung dar, beim Einbruch des Ewigen in den Zeitlauf, der durch Beckets Schicksal stattfindet. Der Chor ist bedeutend menschlicher und daher dramatischer als in *The Rock;* er ist zu einem eigentlichen Spieler geworden und nicht nur lyrischer Verkünder des Problems. Seine Furcht vor Beckets Rückkehr, seine Klage in mystischer Gemeinschaft mit der Natur, seine Angst vor dem jüngsten Gericht, sein Schuldgefühl bei Beckets Ermordung und die Erkenntnis der Notwendigkeit von Gottes Gnade sind ausserordentlich dramatische Momente. — Die Gefühle des Chores verkörpern die Priester in ihrem Hoffen auf Beckets Rückkehr, ihrer rührenden Besorgnis bei seiner Ermordung und in der Pflege seines Gedächtnisses.

[1]) S. 49.

Sie vertreten gegenüber dem unpersönlichen Streben des Erzbischofs den menschlichen Standpunkt. Ihre Bitten, sich zu schützen, prallen an seiner übermenschlichen Erkenntnis ab. – Die dritte Gruppe dramatischer Charaktere bilden die vier Ritter und Mörder, das sachliche Gegenspiel. Nach dem Vorbild der Moralität verkörpern sie im ersten Handlungsteil, der den drei ersten Akten einer klassischen oder dem ersten Akt einer modernen dreiteiligen Tragödie entspricht, verschiedene allegorische Begriffe: Jugend, Ruhm und Macht, Partei und Zweifel. Der Reihe nach machen sie sich als Versucher an Becket heran und bedrängen ihn mit ihren Bedenken und Lockungen, wie es die Versucher in Yeats' *The King's Threshold* taten.

Die Struktur des Dramas ist aus der Entwicklung der vertikalen Spannung zu erkennen. Ein erster Teil bringt den erwartenden Chor und die Priester. Als Thomas unter sie tritt, nahen die Versucher und bestürmen den aus der Verbannung Heimgekehrten mit Erinnerungen und Zweifeln. Im «Interlude» verkündet der Erzbischof in der Form einer monologischen Weihnachtspredigt seinen Entschluss und sein Bekenntnis zum Märtyrertum. Dieser Handlungsteil entspricht dem Mittelakt einer modernen Tragödie: durch diesen festen Entschluss ist Beckets Schicksal endgültig besiegelt. Der Schlussteil setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Zunächst bringt er die erneuten Versuchungen durch die Ritter und ihren Entschluss, ihn zu töten. Daran schliesst sich die auf elisabethanische Art direkt dargestellte Katastrophe, der Mord und seine äusseren Umstände. Die modern-sachliche Rechtfertigung der Mörder, welche daran anschliesst, bleibt in derselben Stilart: die Wirkung der Komik in der Nähe der Katastrophe hatten nach Shakespeare auch die Neuromantiker mit Erfolg verwendet. Der Epilog von Priester und Chor an Beckets Bahre schliesst das Spiel.

Die Formelemente dieser Tragödie sind mannigfaltig: antike Elemente finden sich neben Anklängen an Mysterienspiel, Moralität und das elisabethanische Drama; auch Einschläge des modernen Prosadramas fehlen nicht. Die dramatische Spannung besteht zwischen dem Chor, den Priestern, den Rittern einerseits und der Idee des Märtyrertums, die in Becket verkörpert ist, anderseits.

Der Becketstoff besitzt für den englischen Christen dieselbe Bedeutung, die die Mythendramen für die Griechen und die Mysterienspiele für die Christen des Mittelalters besessen hatten. Dadurch konnte Eliot die als bekannt vorauszusetzende Handlung beinah gänzlich ausschalten. Im Gegensatz zu den Becketspielen des 19. Jahrhunderts setzt denn auch sein Drama mit dem letzten Akt ein, der Rückkehr des Erzbischofs aus der Verbannung. Die Vorgeschichte wird zum Teil in den Versuchungen nacherzählt. Der einmalige Konflikt zwischen Heinrich II. und dem Erzbischof, der die Viktorianer angezogen hatte, wird beinahe ausgeschaltet zugunsten eines Spieles zwischen Märtyrer und Welt; denn nicht nur die Ritter des Königs sind die Gegenspieler Beckets, sondern auch der Chor und die Priester. Diese Ausmerzung der historischen Details [1]) hat eine ähnliche Wirkung wie die Entpersönlichung der Charaktere. Aus dem einmaligen weltlichen Konflikt wird eine zeitlose Spannung, welche das Drama überdauert: das ewige Unverstehen der sich rechtfertigenden Mörder und die schaudernde Erkenntnis von Chor und Priester. Dadurch wirken Charaktere und Handlung ebenso modern wie sie historisch wahr sind; es bleibt nur der zeitlose Kern der Tragödie. Die Steigerung von Thema und Gestalt ins Absolute haben wir auch als die Einstellung des neuromantischen Dichters zur Geschichte erkannt. Das bewusste Erfassen der religiösen und kulturellen Spannungen der Gegenwart durch ein historisches Drama aber ist neu. Das Einbeziehen der gesamten christlichen Tradition, die der Dichter als die Grundlage der heutigen Kultur erkannte, weitet das Drama ebenfalls auf eine für das englische Schauspiel einzige Art.

Zwei Dramen seien noch angeführt, die beweisen, dass Eliots religiöse Dramen nicht ohne künstlerischen Nachhall geblieben sind. Ch. Williams *Thomas Cranmer of Canterbury* (1936) folgt in den allgemeinen Zügen Eliots Becketdrama. Wie bereits erwähnt, liegt diesem Schauspiel die Form der alten Chronik zugrunde. Das Geschehen erstreckt sich über 27 Jahre; elf Situationen aus

[1]) Im Vergleich zum neuromantischen Legendendrama aber findet die Geschichte vermehrten Eingang in diesem und den folgenden Schauspielen. Dieser Unterschied hat eine Parallele, wie wir gesehen haben, im historischen Prosadrama.

der Laufbahn des Erzbischofs Heinrichs VIII. werden herausgegriffen. Sie bilden aber nur das Gerippe; die tatsächlichen Ereignisse werden nur angedeutet und zu bedeutsamen Geschehen gesteigert und verallgemeinert.

Wie Eliots Dramen zerfällt *Cranmer* in zwei Teile. Am Ende des ersten Teils befindet sich der Held durch die Einführung des «Book of Common Prayer» auf der Höhe seiner Wirksamkeit. Er befreit sich aus der Umarmung des Skeletts, mit dem er sich in steter Auseinandersetzung befindet, und hat damit den tragischen Leidensweg des Märtyrers für den prostantischen Glauben gewählt. Die Staatsaktionen — Heirat, Scheidung und Tod der Anna Boleyn, die Rebellionen der «Commons» und die Wechsel auf dem englischen Thron — spielen sich stark stilisiert auf der Bühne ab. Im zweiten Teil vollzieht sich die Katastrophe: Königin Maria gelangt auf den Thron und lässt Cranmer degradieren; er widerruft seine Zugeständnisse und wird schliesslich zur Verbrennung abgeführt. In der etwas naiven Art der elisabethanischen Chronik vollzieht sich dieses Geschehen auf der Bühne. Die Zeit Cranmers — die religiösen Wirren, der keimende Protestantismus, die Rolle der Barone und diejenige der Könige — spiegelt sich im raschen Wechsel der dramatischen Situationen.

Cranmer und das Skelett bilden das statische Zentrum. In ihrem Verhältnis zueinander, in der Beziehung des Helden zum Tod, vollzieht sich die tragische Entwicklung. Dieser Kern gemahnt in seiner Einfachheit an die mittelalterliche Moralität. In dem Masse, wie, verglichen mit Eliots Märtyrerspiel, das historische Geschehen vermehrten Eingang auf der Bühne findet, nehmen auch die persönlichen und menschlichen Züge in Cranmers Charakter zu: er ist ein einfacher, derber Mann, der zunächst in seiner Abhängigkeit von König Heinrich, später in seinem Konflikt mit der blutigen Maria gezeichnet ist. Er ist ein Kind der Welt, und der Kampf spielt sich nicht ohne Schwächen seinerseits ab. Das Märtyrertum ist bei ihm keine Selbstverständlichkeit. Seine anfängliche Weichheit macht einer grösseren Bestimmtheit auf der Höhe seines Schaffens Platz.

Die interessanteste Gestalt ist sein Gegenspieler, der Tod, den Williams auf mystische Art mit den Vorgängen auf der Bühne

identifiziert. Aus den Ereignissen, die sich gegen den Helden richten, spricht er; seine Bewegungen auf der Bühne sind auf sie abgestimmt. Seine Ironie und sein Wissen enthält Zeitlosigkeit. Dem Chor fällt, der stärkeren Orientierung des Schauspiels am mittelalterlichen Drama entsprechend, wenig Bedeutung zu.

Wie Eliot und Williams schrieb Dorothy Sayers *The Zeal of Thy House* (1937) für die alljährlichen Festspiele zu Canterbury[1]). Inhaltlich ist es an *The Rock* angelehnt. Der Bau der Kathedrale von Canterbury steht im Mittelpunkt und ist aufs engste mit dem Schicksal seines Architekten, des William of Sens, verbunden. In vier Akten verfolgen wir seine Wahl durch das Kapitel, seinen Machtrausch mit der Lady Ursula, seinen Sturz beim Einfügen des Schlußsteins zu einem grossen Gewölbe und seine Reue. Diese christliche Tragödie von der Überhebung des Menschen ist in erster Linie ein Bühnenstück. Die Autorin verstand es, das ernste symbolische Geschehen, das poetische Drama, nach der Art von *The Rock* in lebhafte, komische Arbeiter- und Klosterszenen in Prosa einzubetten. Auch die Kommentare der Erzengel, welche das Geschehen begleiten, enthalten heitere Töne und geben dem Drama die für ein englisches Theaterstück notwendige Leichtigkeit — es ist ebenso erbauend wie unterhaltend.

So verschieden die Form dieser vier religiösen Dramen ist, so verbindet sie doch das Bestreben, die christliche Tradition als Medium zu benutzen und das Versdrama einer breiteren Publikumsschicht zugänglich zu machen. Als solche sind sie der Gegenpol zu den politisch und kommunistisch gefärbten Versstücken der jüngeren Dichtergeneration.

[1]) Auch auf der Londoner Bühne erwies sich dieses Schauspiel wie *Murder in the Cathedral* als ein grosser Erfolg.

# SCHLUSS

## Zusammenfassung

Das populäre Drama machte während des 19. Jahrhunderts keine innere Entwicklung durch. Knowles' *Virginius* und Bulwers *Richelieu*, die beiden bedeutendsten historischen Bühnenstücke des Jahrhunderts, wurden bis zum Weltkrieg aufgeführt. Der einzige Fortschritt bestand in einer Verfeinerung der Form und in der Ausnützung der erweiterten technischen Möglichkeiten der Bühne, der verbesserten Beleuchtungsmittel und der realistischen Bühnenkunst, als gesteigertes Schauelement.

Das melodramatische Rezeptstück, welches seit dem Beginn des Jahrhunderts die elementarsten Bedürfnisse des neuen bürgerlichen Publikums zu befriedigen hatte, war zunächst eine kunstlose Mischung der verschiedenen, zum Erfolg notwendigen Elemente. Die Entwicklung äusserte sich in der Zusammenfassung dieser Elemente durch eine straffere Linienführung. Die Popularität des historischen Melodramas trug wesentlich dazu bei, dass die Dichter mit Verachtung auf die Bühne ihrer Zeit blickten. Aufgeführt wurden sie an den nicht lizensierten Theatern, welche in einer raschen Zunahme begriffen waren.

Die Entwicklung des populären Versdramas während des Jahrhunderts bestand in einer durch das Studium des französischen Schauspiels gesteigerten Gewandtheit in der Handhabung der Intrige, die in den dreissiger Jahren in Bulwers Dramen ihren Höhepunkt fand.

Die nationalere Form des populären Dramas, welche die bürgerlich-sentimentale Linie des 18. Jahrhunderts fortsetzte, fand ihren Höhepunkt in den Schauspielen von Knowles und Talfourd in den zwanziger und dreissiger Jahren; ihre künstlerische Vollendung erreichte sie aber erst um die Mitte des Jahrhunderts in Marstons Dramen.

Das Bestreben, die nationale Chronik auf der Bühne populär zu machen, gipfelte in Mary Mitfords *Rienzi* und *Charles I* und in Marstons originellerer *Marie de Meranie*.

Das Merkmal aller dieser Dramen war die Tendenz, ein äusserlich effektvolles Schauspiel zu schaffen, an dem die Bühnentechnik und die schauspielerische Leistung eines Einzelnen gleichermassen beteiligt waren, und das historische Geschehen durch einen mehr oder weniger organisch verbundenen, bürgerlich-sentimentalen Konflikt auf die Bühne zu bringen. Die Geschichte liefert das bunte Gewand, in das ein solcher Konflikt oder ein spannendes Handlungsstück gekleidet wurde.

Das Erbe, das die eigentliche Romantik vom 18. Jahrhundert übernahm, war ein künstliches historisches Drama von völlig erstarrter, strenger Form, einer rhetorischen Sprache und einer engen, stereotypen Charakterisierung. Die romantischen Dichter übernahmen zum Teil diese Form, ohne sie im Wesen zu verändern: Byron vollendete sogar in gewissem Sinn die klassizistische Linie in seinen historischen Dramen; Shelleys *Cenci* weist ebenfalls die indirekte Darstellung und die strenge Linienführung auf, während er sich im *Prometheus* grössere Freiheiten erlaubte. Auch Wordsworth, Coleridge und Keats befreiten sich von den engen Banden des Klassizismus und kehrten zu der freieren jakobitischen, wenn auch stets gezügelten Art des Dramas zurück. Die Rückkehr zur direkten Tradition der Renaissance verraten auch die wenigen Versuche im Chronikendrama.

Neuen, leidenschaftlichen Gehalt gossen die Romantiker aber in die Zentralgestalten ihrer historischen Dramen, während die Nebenfiguren im allgemeinen in den konventionellen Bahnen blieben. Der revolutionäre Geist und das leidenschaftliche Selbstbekenntnis dehnten das Ausmass dieser Gestalten ins Zeitlose und sprengten damit auch die Form des pseudoklassischen Dramas. Zwischen ihnen und der beherrrschten Form gewisser Dramen besteht eine Spannung, die eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Dramen des Barock besitzt. Vergeblich sehen wir uns in der englischen Dramatik nach derart ungezügelten Produkten wie die Dramen von Tieck oder Hugo um. Die Geschichte selbst besass für den Romantiker nur Wert als Übermittlerin von Romanzen, welche nach eigenem Bedürfnis verändert und gesteigert werden konnten; sie behielten sich dem geschichtlichen Stoff gegenüber jede Freiheit und Subjektivität vor. Alle diese Eigenschaften

rücken das romantische historische Drama in die Nähe der Jakobiter.

Das revolutionäre romantische Drama war in seinem Wesen unpopulär. Seine Kühnheit widersprach der Mentalität des Publikums. Wir verfolgten diese Tatsache am Typ des Auflehners. Das Bildungserlebnis trat daher an die Stelle der praktischen Bühnenerfahrung; wo das gespielte, lebendige Drama nicht mehr inspirieren konnte, tat es das gedruckte der Vergangenheit.

Durch die Stagnation des populären Schauspiels veränderte sich auch während der viktorianischen Epoche das Verhältnis der Dichter zum Theater nicht. Die ersten grossen historischen Abhandlungen erschienen in den dreissiger Jahren. Die leicht romantisch gefärbten Chroniken von Taylor, Darley und Horne machten bald exakteren, leidenschaftslosen Studien Platz. Landor und Browning verschrieben sich allerdings nie der neuen Richtung, sondern schufen sich eigene Formen des historischen Dramas, die wichtige Elemente der romantischen Auffassung weiterführten.

In den siebziger Jahren krönten die Chroniken von Tennyson und Swinburne die Tradition von drei Jahrzehnten. Sie waren der Ausdruck des Zeitalters der grossen Romane, zugleich aber auch des materialistischen Geistes, welcher dem Realismus, der sich langsam auf der Bühne durchzusetzen begann, entsprach. An die Stelle der schöpferischen Einbildungskraft der Romantiker trat die wissenschaftliche Verstandesarbeit. Die einzelnen Historien unterschieden sich wenig in ihrer epischen Struktur; ihr Unterschied war eher quantitativ und zeigte sich in der Verszahl, in der Anzahl der Szenen und der sprechenden Personen. Der Geist des imperialistischen Zeitalters sprach aus ihnen. An die Stelle der Dramatiker der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts traten die des ausgehenden 16. Jahrhunderts als Vorbilder.

Eine Neugestaltung des historischen Dramas konnte nicht aus der eigenen Tradition erfolgen. Die vollständige geistige Umschichtung während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, die sich zuerst in den Dramen von Ibsen und Maeterlinck zeigte, gab den Ausschlag für die Neugeburt des Dramas. Die Beschäftigung mit den sozialen Problemen der Gegenwart bewirkte zunächst die Neugestaltung des bürgerlichen Schauspiels, welches ja seit

der Mitte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt der englischen Dramatik gestanden hatte und Form und Gehalt des populären historischen Dramas des 19. Jahrhunderts eindeutig bestimmte.

Shaw übertrug als Erster die Erfahrungen des bürgerlichen Schauspiels auf das historische Drama und zog es völlig in die soziale Problematik des modernen Zeitalters hinein. Mit unerhörter Konsequenz befreite er es formal und gehaltlich von den Fesseln von Melodrama und Renaissance. Der Gründlichkeit seiner Reaktion konnte selbst der fortschrittliche Archer nicht mehr folgen. Das Handlungsstück war für den modernen Dramatiker erledigt, ebenso die viktorianischen Ideale. Die Geschichte wurde dadurch einer freien Betrachtung zugänglich. Durch die Entwertung der Tradition fiel auch der Wert des Bildungserlebnisses. Betrachtung und Gestaltung eines historischen Stoffes waren nicht mehr durch die Vorurteile der Vergangenheit gehemmt. Eine neue Zeit schuf sich ein neues historisches Drama.

Die Iren folgten Shaws Beispiel als erste, während sich die englischen Dramatiker erst nach dem Kriege genügend von den Fesseln des Melodramas befreit hatten, um sich ihnen anschliessen zu können. Das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts war mit der Neubildung des für die neue Dramatik primären bürgerlichen Schauspiels ausgefüllt gewesen. Nachdem Jones, Pinero, Galsworthy und Granville-Barker diese Art zur Blüte gebracht hatten, wandten andere Dramatiker ihre Aufmerksamkeit dem historischen Schauspiel zu. Parallel zum bürgerlichen entstand das historische Problemstück Drinkwaters, Glovers, Dunsanys usw.

An die Stelle von Intrige und Handlung trat die Entwicklung einer vertikalen Spannung. Die Charakterzeichnung wurde realistisch, ohne allerdings auf die typisierende romantische Steigerung zu verzichten. Nur Shaw fand den Ausgleich zwischen Individuum und Typ. Die übrigen Dramatiker der ersten zweieinhalb Jahrzehnte folgten eher der Tendenz der neuromantischen Versdramatiker und schufen typische Charaktere, deren Hauptzweck nicht Bühnenwirksamkeit, sondern Verkörperung eines Problems war.

Die Lösung des Problems des historischen Dramas, welche die Dramatiker des 19. Jahrhunderts und vor ihnen diejenigen seit der englischen Renaissance nicht gefunden hatten, schien uns

die Art, wie die modernen Dramatiker die Geschichte dem Theaterpublikum näher brachten, zu liefern. Shaw und seine Nachfolger zeigten historische Gestalten in einem Milieu, das dem Zuschauer nicht fremd war: nicht in prunkvollen Staatsszenen, sondern ausserhalb oder am Rande grosser Geschehnisse in mehr oder weniger alltäglichen Situationen. Bedeutende Ereignisse selbst wurden durch ein Medium, meist einfache Leute oder Menschen und Probleme, welche die Gegenwart berühren, auf die Bühne gebracht. Der irische Freiheitskampf, die Frage des Krieges oder die Gestalt des Neuerers in einem geschichtlichen Ereignis interessieren den modernen Menschen.

Am Anfang der dreissiger Jahre, d. h. etwa fünfzig Jahre nach dem Aufhören der Verschroniken, setzte eine Reaktion gegen dieses in erster Linie an der Gegenwart und ihren Problemen interessierte historische Drama ein. Bühnenwirksamkeit, grössere historische Objektivität und eine individualisierende Charakterisierung wurden erste Forderung. Die moderne Chronik löste das historische Problemdrama ab.

Das ausschliesslich in der modernen Zeit verwurzelte historische Schauspiel hörte indessen nicht auf zu existieren. Die Überlegenheit der jungen Generation und die Bewusstheit einer Umwertung alter Werte schuf jene modernistischen historischen Dramen. Diese Strömung hält augenblicklich der strenger historischen Art die Waage. Für beide Arten interessiert sich ein weites Publikum. Die Universalität von Shaws Genius zeigt sich in der Tatsache, dass seine historischen Schauspiele alle diese verschiedenen Tendenzen des modernen historischen Prosadramas enthalten.

Parallel mit der Reaktion des realistischen Prosaschauspiels entwickelte sich das Versdrama der Neuromantik auf einer völlig neuen Grundlage. Wir wiesen auf übereinstimmende Elemente in der Form der beiden Dramenarten hin. Die Reaktion gegen die viktorianische Chronik und die viktoriansiche Gesellschaft ging um die Jahrhundertwende in eine solche gegen das realistische Prosadrama über. Poetische Dramatiker wie Michael Field, Yeats, Bottomley und Sturge Moore zogen sich vor der Gegenwart und ihren Problemen in Geschichte und Sage zurück und gestalteten dort eine Welt, die ihrer Auffassung und ihrem Interesse entsprach.

Maeterlinck und das antike Drama, das während des ganzen 19. Jahrhunderts eine lebendige Tradition besessen hatte, traten an die Stelle der Vorbilder aus der Renaissance, die das letzte Jahrhundert verehrt hatte. Nach den Formexperimenten der frühen Neuromantiker wie Swinburne und Bridges entwickelte sich der Einakter zur charakteristischen Ausdrucksform. Entpersönlichung und Auslöschung der menschlichen Züge in der zu einem vorzüglich lyrischen Kern gewordenen Zentralgestalt wurde das Merkmal der Charakterzeichnung. An die Stelle des kriegerischen äusserlichen Geschehens der Chronik traten einfache, stark verinnerlichte Inhalte, an denen das Bedeutsame um so intensiver herausgearbeitet wurde. Geschichte und Legende wurden zum notwendigen Milieu dieser gegenwarts- und wirklichkeitsfeindlichen Kunstrichtung. In der Abhängigkeit der neuromantischen Dramatiker vom traditionellen Schauspiel unterschieden wir mehrere Stufen.

Das neuromantische Drama versöhnte sich mit den grossen Bühnen nicht. Es fand aber den Weg auf eine kleine Bühne; Bottomleys Stücke werden oft an den kleinen amerikanischen Liebhabertheatern gespielt. Yeats war auch hierin unversöhnlicher und setzte sich für eine neue Art von Bühne, Schauspieler und Publikum ein; er forderte ein aristokratisches Drama.

Das religiöse Drama, das sich in den dreissiger Jahren unter der Führung von T. S. Eliot entwickelte, übernahm verschiedene Elemente in Form, Charakterisierung und Geschichtsauffassung vom neuromantischen Drama. Es ist aber dazu bestimmt, ein grösseres Publikum zu erreichen, und setzt sich daher mit den religiösen Problemen der Gegenwart auseinander. Neben das antike Drama als Vorbild für die Form trat, wiederum Inhalt und Gehalt entsprechend, das christliche Schauspiel des Mittelalters.

Die Dichter des 19. Jahrhunderts hatten sich vergeblich bemüht, die von den grossen Dramatikern der englischen Renaissance geschaffenen Formen des historischen Schauspiels zu beleben. Die Wiedergeburt des Geschichtdramas in Versen erfolgte erst, als sich die Dramatiker von den Fesseln der elisabethanischen Tradition befreiten und ein lyrisches Versdrama schufen, das völlig auf die Formen des mehr oder weniger realistischen Bühnenstückes verzichtet und zu den Grundlagen von dramatischer

Lyrik und Tragik zurückkehrt. Das historische Prosaschauspiel aber konnte erst entstehen, nachdem die Dramatiker das bürgerliche Schauspiel zu einer anerkannten Kunstform entwickelt und dadurch die Hilfsform des Melodramas überflüssig und unmöglich gemacht hatten. Die Prosadramatiker traten mit dem Geist ihrer Zeit an den geschichtlichen Stoff heran und schufen ein Schauspiel für die Bühne, welches die Geschichte durch seine Struktur und seinen Gehalt eng mit der Gegenwart und dem heutigen Publikum verknüpft. Dadurch wurde das historische Schauspiel in England zu einer Blüte gebracht, wie sie nur die Renaissance aufzuweisen hat.

# Bibliographie

## I. Bibliographien usw. der englischen Dramen.

### *1. Bibliographien.*

Adams, A. D.: A Dictionary of the Drama. London 1904.
Clarence, R.: «The Stage» Cyclopaedia. A Bibliography of Plays. London 1909.
The English Catalogue of Books. 1856—1876, 1874—1880 (unter Drama . . .).
Firkins, I.: Index to Plays. 1800—1926. New York 1927.
The London Catalogue of Books published in Great Britain. 1816—1851.
Nicoll, A.: A History of Late Eighteenth Century Drama. 1750—1800. Cambridge 1927.
— A History of Early Nineteenth Century Drama. 1800—1850. Cambridge 1900.
Who's Who in the Theatre? Ed. by J. Parker. London 1912, 1914, 1916, 1922, 1925, 1930, 1933, 1936, 1937.

### *2. Zusammenstellungen (vgl. auch Kritiken von Agate, Archer, Grein, Hazlitt, Shaw, usw.).*

Coleman, E. D.: The Bible in English Drama. An Annotated List of Plays. Bulletin of the New York Public Library, volume 35. 1931.
Dickinson, T. H.: The Contemporary Drama of England. London 1920.
Morgan, A. E. Tendencies of Modern English Drama. London 1924.
Schöfer, M. H.: Britischer Imperialismus im englischen Spiegel des historischen Bühnenstücks (seit der Viktorianerzeit). Diss. Berlin 1935.
Scott, C.: The Drama of Yesterday and Today. 2 Bände. London 1899.
Terry, A. E.: Jeanne d'Arc in Periodical Literature. 1894—1929. A Bibliography. New York Publications of the Institute of French Studies. 1930.
White, H. A.: Sir Walter Scott's Novels on the Stage. Yale Studies in English LXXVI. 1927.
Wild, F.: Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. Drama und Roman. Wiesbaden 1928.
u. a.

### *3. Dramenserien.*

Benn's Contemporary British Dramatists. Nrn. 1—88. London 1933.
British Drama League Library of Modern British Drama. 1922—1923.
Repertory Plays. Nrn. 1—149. 1932—1935.
Scottish Plays. Nrn. 1—42. — 1933.
Village Drama Society Plays. — 1931.

### *4. Theaterannalen.*

Brereton, A.: The Lyceum of Henry Irving. London 1903.
Dibdin, J. C.: The Annals of the Edinburgh Stage. Edinburgh 1888.
Hollingshed, J.: Gaiety Chronicle. London 1893.

Howe, P. P.: The Repertory Theatre. A Record and a Criticism. London 1910.
MacCarthy, D.: The Court Theatre 1904—1907. London 1907.
Matthews, B.: A History of the Birmingham Repertory Theatre. London 1924.
Wyndham, H.: Annals of the Covent Garden Theatre 1732—1897. London 1906.

**II. Allgemeine Darstellungen über Drama und Theater in England im 19. und 20. Jahrhundert.**

*1. 19. Jahrhundert.*

Archer, W.: The Old Drama and the New. An Essay in Revaluation. London 1923.
Baker, H. B.: History of the London Stage and its Famous Players. 1576 to 1903. London 1904.
Filon, A.: The English Stage. Being an Account of the Victorian Drama (Transl. F. Whyte). London 1897.
Nicoll, A.: siehe unter A. I.
Odell, G.: Shakespeare from Betterton to Irving. 2. Band. London 1921.
Reynolds, E. Early Victorian Drama. 1830—1870. Cambridge 1936.
Scott, C.: siehe unter A. II.
Sharp, R. F.: A Short History of the English Stage. London 1909.
Stahl, E. L.: Das englische Theater im 19. Jahrhundert (in «Die Kultur des modernen England», Herausgeber E. Sieper. Bd. V). München und Berlin 1914.
Watson, E. B.: Sheridan to Robertson. A Study of the 19th Century London Stage. Harward University Press 1926.

*2. 20. Jahrhundert.*

Bergholz, H.: Die Neugestaltung des modernen englischen Theaters. 1870 bis 1930. Diss. Berlin 1933.
Borsa, M.: The English Stage of To-day. London 1908.
Dickinson, T. H.: siehe unter A. II.
Morgan, A. E.: dito.
Thouless, P.: Modern Poetic Drama. Oxford 1934.
Vernon, F.: The 20th Century Theatre. London 1924.
Wild, F.: siehe unter A. II.
Zucker, J.: Le «Court Theatre» 1904—1914 et l'évolution du théatre anglais contemporain. Thèse Paris 1931.

**III. Detailstudien über das englische Drama.**

Boyd, E. A.: The contemporary Drama of Ireland. Dublin 1918.
Bridie, J.: The Theatre in Scotland. The Spectator vol. 148, S. 758.
Brinton, C.: The Political Ideas of the English Romanticists. Oxford 1926.
Carter, H.: The New Spirit in the European Theatre 1914—1924. A Comparative Study of the Changes effected by the War and Revolution. London 1925.
Chisholm, C.: Repertory, an Outline of the Modern Theatre Movement. London 1934.
Clark, J. M.: The Irish Literary Movement. «Englische Studien», Juli 1915.

Dukes, A.: The Youngest Drama. Studies in 50 Dramatists. London 1923.
Ellehauge, M.: Striking Figures among Modern English Dramatists. Copenhagen 1931.
Glover, H.: On Historical Plays. English Review, Dezember 1921.
Gross, E.: Typen des geschichtlichen Dramas der Gegenwart (Werfel usw.). Zeitschr. f. Deutschkunde, 42. Jahrg., 1928.
Hale, E. E.: Dramatists of Today. London 1906.
Harnier, A. von: Napoleon III. und der deutsch-französische Krieg im Lichte der englischen Literatur. Diss. Freiburg i. Br. 1931.
Hart, O. E.: The Drama in Modern Wales. Thesis Philadelphia 1928.
Howe, P. P.: siehe A. IV.
Lawrence, W. J.: The Pioneers of Modern English Stage Mounting: W. Capon, De Loutherbourg. The Magazine of Art, March, June etc. 1895.
Lehmann, C.: Die Auffassung und Gestaltung des Napoleonproblems im englischen Drama. Diss. Erlangen 1931.
Malone, A. E.: The Irish Theatre. London 1929.
Miller, A. J.: The Independant Theatre in Europe. 1887 to the Present. New York 1931.
Nag, U. C.: The English Theatre of the Romantic Revival. 19th Century and After, vol. 104, September 1929.
Palmer, J. L.: Studies in the Contemporary Theatre. London 1927.
Parker, K. Th.: Oliver Cromwell in der schönen Literatur Englands. Diss. Zürich 1920.
Phelps, W. L.: Essays on Modern Dramatists. New York 1920.
Schöfer, M. H.: siehe unter A. II.
Sellier, W.: Kotzebue in England. Diss. Leipzig 1901.
Streitfield, R. F.: Two Poets of the New Century (Phillips und Binyon). London 1901.
Sutton, G.: Some Contemporary Dramatists. London 1924.
White, H. A.: siehe unter A. II.
Wray, E.: English Adaptations of French Dramas between 1780 and 1815. Mod. Lang. Notes, vol. 43, S. 87.

### IV. Arbeiten von weiterem Zusammenhang.

Bessler, H.: Studien zum historischen Drama des jungen Deutschland. Diss. Leipzig 1935.
Brie, F.: Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur. Halle 1928.
Cazamian, L.: L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre. Paris 1920.
Draper, F. W. M.: The Rise and Fall of the French Romantic Drama with special Reference to the Influence of Shakespeare, Scott and Byron. London 1923.
Farmer, A. J.: Le Mouvement esthétique et «décadent» en Angleterre 1873 à 1900. Thèse Paris 1931.
Fehr, B.: Das England von heute. Kulturprobleme, Denkformen, Schrifttum. Leipzig 1932.
Rosenblatt, L.: L'idee de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne. Thèse Paris 1931.

Schelling, F.: The English Chronicle Play. A Study in the popular historical literature environing Shakespeare. New York und London 1902.
Stockoe, F. W.: German Influence in the English Romantic Period 1788—1818. Cambridge 1926.
Walpole, H.: The Historical Novel in England since Sir Walter Scott (in Sir W. Scott To-day, ed. by H. J. C. Grierson, London 1932).

**V. Darstellungen einzelner Dramatiker (nach Dramatikern geordnet).**

Carhart, M. S.: The Life and Work of *J. Baillie*. Yale Studies in English LXIV. 1923.
Über *Brownings* Dramen siehe drei Aufsätze in The Boston Browning Society Papers 1886—1897. New York 1897.
Reul, P. de: L'art et la pensée de R. Browning. Bruxelles 1929.
Sparrow, C. L.: Browning's Dramas. Mod. Lang. Notes XXII, 65. Jahrg.
Seifert, H.: *Bulwers* Verhältnis zur Geschichte (Romane). Diss. München 1935.
Bancroft, Sir S. and Archer, W.: *Byron* on the Stage (in »Byron the Poet«. Ed. by W. A. Briscoe. London 1924).
Chew, S. C.: The Dramas of Lord Byron. Göttingen 1915.
— Byron in England. His Fame and After-Fame. London 1924.
Dörker, H.: Lord Byrons Subjektivismus in seinem Verhalten zur Geschichte, untersucht an seinen Verserzählungen. Tauchnitz (Beitr. zur englischen Phil. XII) 1929.
Kraeger, D.: Der Byronsche Heldentypus (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Muncker VI). Berlin 1898.
Williams, S. T.: *R. Cumberland*. His Life and Dramatic Works. Yale 1917.
Colles, R.: The Poetical Works of *G. Darley*. Introduction. London 1842.
Streatfield, C.: A Forgotten Poet: G. Darley. London 1898.
Roeder, A. W.: *J. Drinkwater* als Dramatiker. Diss. Giessen 1927.
Bergholz, H.: Drinkwater als Dramatiker. Engl. Studien, 63. Bd., S. 389.
Bierstadt, E. H.: *Dunsany* the Dramatist. Boston 1917.
Matthiesson, F. O.: The Achievement of *T. S. Eliot*. Oxford 1935.
Über Eliots Dramen siehe T. L. S., 7. Juni 1934, S. 404; The New Statesman and Nation, 2. Juni 1934, S. 847; The Spectator, 1. Juni 1934, S. 851; The Listener, 9. Januar 1935, S. 80.
*Field, M.*: Works and Days. From the Journal of M. Field. Ed. by T. & D. C. Sturge Moore. London 1933.
Duffin, H. Ch.: *Th. Hardy*. A Study of the Wessex Novels. Appendix on the Poems and the Dynasts. Univ. of Manchester, publ. CV 2nd Ed. 1921.
Hardy, F. E.: The Later Years of Th. Hardy 1892—1928. London 1930.
Korten, H.: Th. Hardys Napoleondichtung »The Dynasts«. Diss. Rostock 1919.
Strong, A.: Hardy's Poetry (in Four Studies. Adelaide 1932).
Elwin, M.: Sheridan *Knowles*. London Mercury, Aug. 1930.
Meeks, L. H.: Sh. Knowles and the Theatre of His Times. Bloomington Indiana 1933.
Beck, G. F.: *W. S. Landor* und die englische Literatur von 1798—1836. Diss. Marburg 1911.
Ehrich, E.: Southey und Landor. Diss. Göttingen 1934.
Henderson, W. B. D.: Swinburne und Landor. London 1918.

Schwichtenberg, E.: Southeys Roderick . . . und Landors Count Julian. Diss. Königsberg 1906.
Duffin, H. Ch.: The New Laureate: A Lyric Poet *(Masefield)*. The Cornhill Mag. July 1930.
Hamilton, W. H.: John Masefield. London 1922.
Thomas, G.: J. Masefield. London 1932.
Astin, M.: *Mary R. Mitford.* Her Circle and her Books. London 1930.
Roberts, W. J.: The Life and Friendships of M. R. Mitford. London 1913.
Greef, A.: *St. Phillips* als Dramatiker. Englische Studien, Bd. 40, 1909.
Granville-Barker, H.: Exit *Planché* — Enter Gilbert. Mercury, April 1932.
Anders, M.: Die historischen Komödien *Shaws.* Diss. Heidelberg 1921.
Bab, J.: G. B. Shaw. Berlin 1910.
Broad, C. L. und F. M.: Dictionary to the Plays and Novels of B. Shaw. London 1929.
Duffin, H. Ch.: The Quintessence of Shaw. London 1920.
Harris, F.: B. Shaw. London 1931.
Henderson, A.: G. B. Shaw. London 1911.
— Is B. Shaw a Dramatist? New York 1929.
Howe, P. P.: G. B. Shaw. London 1915.
Jackson, H.: G. B. Shaw. London 1907.
Kan, J. van: Shaw's St. Joan, a historical Point of View. Fortnightly Review, vol. 118, S. 36.
Liebermann, F.: Shaws Bildnis der Jungfrau von Orléans. Hist. Zeitschrift München, Bd. 133, S. 20.
MacCarthy, D.: Does Shaw date? New Statesman, vol. 24, S. 362.
Robertson, J. M.: Mr. Shaw and the Maid. London 1926.
Bates, E. S.: A Study of *Shelley's* Drama The Cenci. Columbia Univ. Studies in England, II, vol. 3, Nr. 1. 1908.
Preston, S. E.: Notes on the First Performance of Shelley's Cenci. London 1886.
Peck, W. E.: Shelley, His Life and Work. Boston and New York 1927.
Wagner, W.: Shelley's «The Cenci». Diss. Rostock 1903.
Chew, S. C.: *Swinburne.* London 1931.
Reul, P. de: L'oeuvre de Swinburne. Bruxelles 1922.
Strong, Sir A.: Swinburne's «Mary Stuart» Trilogy (in Four Studies, Adelaide 1932).
Fausset, H. I.: *A. Tennyson.* A Modern Portrait. London 1923.
Japikse, C. G. H.: The Dramas of Alfred Lord Tennyson. London 1926.
Brass, F. K.: *O. Wildes* Salomé, eine kritische Quellenstudie. Diss. Münster 1913.
Hone, J. M.: *W. B. Yeats.* The Poet of Contemporary Ireland. Dublin and London 1916.

### VI. Theorie und Kritik.

#### *1. Theorie des Dramas.*

Courtney, W. L.: The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama. London 1900.
Dixon, W. M.: Tragedy. 3rd Ed. London 1929.

Eliot, T. S.: «Rhetoric» and Poetic Drama; A Dialogue on Dramatic Poetry; Four Elizabethan Dramatists etc. (in Selected Essays. London 1932).
— The Use of Poetry and the Use of Criticism (besonders Conclusion). London 1933.
Hettner, H.: Das historische Drama (in Das moderne Drama. Berlin und Leipzig 1924).
Jones, H. A.: The Renascence of the English Drama. Essays, Lectures and Fragments 1883—1894. London 1895.
Lamb, Ch.: On the Tragedies of Shakespeare, considered with Reference to their fitness for Stage Representation (in Miscellaneous Prose. The Works of Ch. & M. Lamb, ed. by E. V. Lucas, vol. I. London 1903).
Maeterlinck, M.: Le Trésor des Humbles (besonders Le Tragique Quotidien). 23e éd. Paris 1901.
Shaw, B.: Prefaces. London 1934.
Vaughan, C. E.: Types of Tragic Drama. London 1908.
Yeats, W. B. Essays. London 1924.

*2. Kritik.*

Agate, J.: The Contemporary Theatre. London 1924—1927.
— The English Dramatic Critics. Anthology 1660—1932. London 1932.
Archer, W.: English Dramatists of To-day. London 1882.
Archer, W. und Lowe, W. E.: Dramatic Essays (Hunt, Hazlitt, Forster, Lewes), 3 vols. London 1894—1896.
Clark, B. H.: European Theories of the Drama. An Anthology of Dramatic Theory and Criticism from Aristotle to the Present Day. New York and London 1929, 2nd ed.
Grein, J. T.: Dramatic Criticism. London 1899.
— Premières of the Year. London 1900.
— The New World of the Theatre 1923—1924. London 1924.
Grein, J. T. & Klein, H.: The Independent Theatre Goer. London 1912, 1913.
Hazlitt, W.: A View of the English Stage (in Complete Works of W. H. ed. by P. P. Howe, vol. V, S. 169—379. London 1933).
— Dramatic Criticism (dito vol. 18).
Morley, H.: The Journal of a London Playgoer 1851—1866. London 1866.
Shaw, G. B.: Our Theatres in the nineties. 3 vols. London 1932.

**VII. Literaturgeschichten und Gesamtdarstellungen über das Drama.**

Bab, J.: Das Theater der Gegenwart: Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Berlin 1928.
Clark, B. H.: A Study of the Modern Drama. A Handbook for the Study and Appreciation of the Best Plays European, English and American of the Last Half-Century. London 1925.
The Cambridge History of English Literature (besonders Child, H.: Nineteenth Century Drama, vol. XIII. 1916).
Dickinson, T. H.: An Outline of Contemporary Drama. Boston 1927.
Elton, O.: A Survey of English Literature 1780—1830. 2 Bde. London 1921.
— A Survey of English Literature 1830—1880. 2 Bde. London 1920.
Fehr, B.: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (in Handbuch der Literaturwissenschaft). Berlin 1923.

Fehr, B.: Englische Literatur der Gegenwart und die Kulturfragen unserer Zeit. Leipzig 1930.
— Englische Literatur der heutigen Stunde als Ausdruck der Zeitwende und der englischen Kulturgemeinschaft. Leipzig 1934.
Jameson, St.: Modern Drama in Europe. London 1920.
Legouis & Cazamian: A History of English Literature. 4th ed. London 1934.
Nicoll, A.: British Drama. London 1925.
Schelling, F. E.: English Drama. The Channels of English Literature 4. London 1914.
Theatre Art, ed. by L. Simonson. London 1934.
Walker H.: The Literature of the Victorian Era. Cambridge 1910.

**VIII. Direkte Quellen: Historische Dramen (Romantik bis Gegenwart).**

Diese Liste enthält keine anonymen und keine ungedruckten historischen Dramen. Sie erstrebt möglichste Vollständigkeit des mir vor allem im Britischen Museum zugänglichen Materials. Weitere Details, vor allem über die Aufführungsdaten, siehe in den unter I. zusammengestellten Bibliographien usw.

*1. Romantik.*

a) Historische Melodramen.

Almar G.: The Battle of Sedgemoor; or, The Days of Kirk and Monmouth. A Hist. Dr. 1837.
— The Tower of Nesle; or, The Chamber of Death. A Hist. Dr. 1832. (Nach Dumas.)
Amherst, J. H.: The Battle of Waterloo. A Grand Military Melodrama. 1824.
— Napoleon Bonaparte's Invasion of Russia; or, The Conflagration of Moscow. A Mil. and Equestrian Spect. 1825.
Barnett, C. Z.: Caesar Borgia; or, The Scourge of Venice! A Hist. Dr. 1831.
— The Youthful Days of William IV; or, British Pars in 1782. A Hist. Melodrama. 1831.
Barrymore, W.: Wallace, The Hero of Scotland. A Romantic-Hist. Dr. 1820.
Bernard, W. B.: The Old Regimentals. A Hist. Dr. 1831.
— Robespierre; or, Two Days of the Revolution! A Hist. Dr. 1840.
Bromley, G. P.: The Rebellion; or, Norwich in 1549. A Dr., interspersed with Music. 1815.
Buckstone, J. B.: The Last Days of Pompey. A dramatic Spect. 1835. (Nach Bulwer.)
— The Maid of Athens; or, The Revolt of the Greeks. A Romantic Dr. 1829.
Cherry, A.: Peter the Great; or, The Wooden Walls. An Operatic Dr. 1807.
Code, H. B.: The Spanish Patriots a Thousand Years Ago. An Hist. Dr. 1812.
— The Patriot; or, The Hermit of Saxellen. A Music. Dr. 1811.
— The Russian Sacrifice; or, The Burning of Moscow. A Hist. and Music. Dr. 1813.
Coyne, J. S.: Helen Oakleigh; or, The Wife's Stratagem! A Hist. Dr. 1840.
Craven, H. T.: Blechington House; or, The Surrender! A Hist. Dr. 1846.
Cross, J. C.: The Round Tower; or, The Chieftains of Ireland. A New Ballet Pantomime. 1797.

Cross, J. C.: Sir Francis Drake, and Iron Arm. A New Naval Spect. 1800.
— Halloween; or, The Castles of Athlin and Dunbayne. A New Grand Scotch Spect. 1800.
— The Fire King; or, Albert and Rosalie. A Grand Magic Ballet in Action. 1801. (Nach Lewis.)
Dibdin, Ch.: The Siege of Gibraltar. A Grand Naval Spect. on Real Water. Songs etc. 1804.
Dibdin, Th. J.: The Fate of Calas. A Hist. Trag. 1820. (Nach Victor.)
Melodrama Mad! or, The Siege of Troy. A New, Comic, Pathetic Hist. Anachronasmatic-Ethic-Epic-Melange. 1819.
— The Heart of Mid-Lothian. (Nach Scott.) 1819.
— Ivanhoe; or, The Jew's Daughter. (dito.) 1820.
— Kenilworth. (dito.) 1821.
— Alexander the Great! In Little. A Grand Tragi-Comic-Operatic Burlesque Spect. 1837.
Dimond, W.: The Hero of the North. A Hist. Play. 1803. (Nach Brooke.)
— The Conquest of Taranto; or, St. Clara's Eve. A Play. 1817.
— The Royal Oak. A Hist. Play. 1811. (Über Karl II.)
Farley: Red Roy; or Oswyn and Helen. A Grand Hist. Ballet of Action. 1820.
Fitzball, E.: The Fortunes of Nigel; or, King James I and his Times. 1822. (Nach Scott.)
— Joan of Arc; or, The Maid of Orleans. A Melodrama. 1822.
— Peveril of the Peak; or, The Days of Charles II. 1823. (Nach Scott.)
— Andreas Hofer; or, The Tell of the Tyrol. A Hist. Dr. 1832.
— The Siege of Rochelle. An original Opera. 1825.
— Robin Hood; or The Merry Outlaws of Sherwood. Dramat. Equestrian Spect. 1860.
Haines, J. T.: Austerlitz; or, The Soldier's Bride. A Melodrama. 1831.
— Richard Plantagenet. A Hist. Dr. 1836. (Nach Shakespeare.)
— The Rye House Plot; or, The Maltster's Daughter. A Hist. Dr. 1838. (Monmouth und Karl II.)
Hook, T. E.: Tekeli; or, The Siege of Montgatz. A Melodrama. 1806. (Nach Pixérécourt.)
Japsell, W.: Alexander the Great; or, The Conquest of Persia. A Grand Heroic Pantomime. 1795.
Jerrold, D. W.: Nell Gwynne. A Comedy. 1833.
— Thomas à Becket. A Hist. Play. 1830. (1829.)
Jones, J. S.: The Carpenter of Rouen; or, The Revenge for the Massacre of St. Bartholomew. A Romant. Dr. 1851.
Kemble, Ch.: The Wanderer; or, The Rights of Hospitality. A Dr. 1808. (Nach Kotzebue.)
Lacy, M. R.: Napoleon Buonaparte, Capt. of Artillery, General and First Consul, Emperor and Exile. New Grand Hist. Milit. Spect. 1831.
Lemon, M.: Arnold of Winkelried; or, The Fight of Sempach! A Dr. 1836.
Lemon, M. und Taylor: Sardanapalus; or, The Fast King of Assyria. A Gorgeous Burlesque. 1853.
Lewis, N. G.: Timour the Tartar. Grand Romantic and Equestrian Dr. 1811.

Macfarren, G.: Guy Faux; or, The Gunpowder Treason. A Hist. Melodrama. 1822.

— Lestocq. A Hist. Dr. 1835. (Nach Scribe.)

Maclaren, A.: Kenneth, King of Scots; or, The Female Archers. A Music. Dr. 1807.

Maddox, F. M.: Frederick the Great; or, The King and the Deserter. A Melodrama. 1824.

Milner, H. M.: Mazeppa; or, The Wild Horse of Tartary. A Romant. Dr. 1831. (Nach Byron.)

— Gustavus III; or, The Masked Ball. A Hist. Dr. 1833.

— The Fair Maid of Perth; or, The Battle of the Inch. Grand Hist. National Dr. 1828.

Moncrieff, W. T.: Rochester; or King Charles II's Merry Days. A Music. Comedy. 1818.

Morton, T.: Zorinski. A Play. 1795. (Nach Brooke's Gustavus Vasa.)

— Henri IV; or, Paris in the Olden Time. A Music. Romance. 1820.

Murray, W. H.: Mary, Queen of Scots; or, The Escape from Loch Leven. A Hist. Dr. 1825. (Nach Scott.)

Payne, J. H.: Charles II; or, The Merry Monarch. A Comedy. 1824.

Planché, J. R.: Cortez; or, The Conquest of Mexico. A Hist. Dr. 1823.

— Charles XII; or, The Siege of Stralsund. A Hist. Dr. 1828.

— Hofer, the Tell of the Tyrol. A Hist. Opera. 1830.

— Gustavus III; or, The Masked Ball. A Grand Opera. 1833. (Nach Scribe.)

Pocock, I.: Alfred the Great; or, The Enchanted Standard. A Music. Dr. 1827. (Nach O'Keeffe.)

Reynoldson, T. H.: The Venetian; or, The Council of Ten. A Romant. Dr. 1840.

Selby, Ch.: Frederic of Prussia; or, The Monarch and the Mimic. A Burletta. 1837.

— The Lioness of the North; or, The Prisoner of Schlusselbourg. A Hist. Dr. (Nach französischem Vorbild; über Zarin Elisabeth.)

— Anthony and Cleopatra. A Burletta. 1842.

— King Richard ye Third; or, Ye Battle of Bosworth Field! A Merrie Mysterie. 1844.

Serle, T. J.: Joan of Arc, The Maid of Orleans. A Hist. Romance. 1837.

Sheridan, R. B.: Pizarro. A Trag. 1799. (Nach Kotzebues «Die Spanier in Peru».)

Smith, J. F.: The Court of Old Fritz. An orig. Burletta. 1838.

— Blanche Heriot; or, The Chertsey Curfew. A Domestic and Hist. Dr. 1842. (Streit der beiden Rosen.)

— The Protector! or, The Rebel's Gauntlet! An Orig. Dr. 1844.

— Wolsey! or, The Secret Witness! An Orig. Dr. 1845.

Somerset, Ch. A.: Shakespeare's Early Days. A Hist. Play. 1829.

Stirling, E.: The Dragon Knight, or, The Queen of Beauty! A Dr. 1839. (Über Crichton.)

— Guido Fawkes; or, The Prophetess of Ordsall Cave! A Melodr. 1840.

— The Queen of Cyprus; or, The Bride of Venice. Grand Hist. Ballet Spect. 1842.

— The Sea King's Vow, or, A Struggle for Liberty! An Orig. Hist. Dr. 1846.

Taylor, T. P.: Fair Rosamund, according to the History of England. A Music. Burlesque Extravaganza. 1838.
Townsend, W. T.: Whitefriars; or, The Days of Charles II. A Dr. 1844.
Walker, Ch. E.: The Warlock of the Glen; or, The Wizard of the Moor. A Romantic Dr. 1820.
Waler, J.: Napoleon; or, The Emperor and the Soldier. A Dramatic Anecdote. 1828.
Wilks, Th. E.: Lord Darnley; or, The Keep of Castle Hill. A Romantic Dr. 1837.
— The King's Wager; or, The Camp, the Cottage and the Court. A Dr. 1837.

*b)* Populäre Versdramen.

Bidlake, Rev. J.: Virginia; or, The Fall of the Decemvirs. A Trag. 1800.
Cumberland, R.: The Sybil; or, The Elder Brutus. A Trag.
Tiberius in Capreae.
Alcanor. A Trag. (Verfasst 1785.)
The False Demetrius. (Alle in Posthumus Dramat. Works, 1813.)
Hemans, F. D.: The Vespers of Palermo. A Trag. 1823.
Hunt, L.: A Father Avenged (Fragment). 1828. Gedr. in The Poetical Works of L. H., ed. by H. S. Milford. Oxford U. P. 1923. (Nach Corneilles Cid.)
Knowles, J. Sh.: Caius Gracchus. Aufg. 1815, gedr. 1823.
— Virginius; or, The Liberation of Rome. 1820.
— William Tell. 1825.
— Alfred the Great; or, The Patriotic King. A Hist. Play. 1828.
— John of Procida; or, The Bridals of Messina. A Trag. 1840. (In Dramatic Works. London 1859.)
Lewis, M. G.: Alfonso, King of Castile. 1801. (Hier 2. Ausgabe 1802.)
Mitford, Mary R.: Foscari. A Trag. 1826.
— Rienzi. A Trag. 1828.
— Charles the First. A Hist. Trag., verf. 1820, aufg. 1834, gedr. 1834.
— Inez de Castro. 1828. (Nach Kotzebue.)
— Otto of Wittelsbach. A Trag. (Nach Bato.)
— Gaston de Blondeville. A Romant. Dr.
— Dramatic Scenes. 1827. (Dramat. Works, 2 vols. 1854.)
Payne, J. H.: Brutus; or, The Fall of Tarquin. A Hist. Trag. 1818.
Sheil, R.: Adelaide; or, The Emigrants. 1814. (Franz. Revolution.)
— The Apostate. A Trag. 1817.
— Bellamira; or, The Fall of Tunis. Trag. 1818. (Karl V.)
— Evadne; or, The Statue. Trag. 1819. (Nach Shirleys Traytor.)
— Damon and Pythias. Trag. 1821.
Walker, C. E.: Wallace; a Hist. Trag., verf. 1819, gedr. 1837.
— Caswallon; or, The Briton Chief. A Trag., verf. 1822, aufg. 1829.

*c)* Kunstdramen.

Die Angaben, die sich in Klammern befinden, beziehen sich auf die Ausgabe, der die Zitate entnommen sind.

*Abkürzungen:* verf. = Verfassungsdatum; aufg. = Datum der ersten Aufführung; gedr. = Datum des ersten Druckes.

Baillie, Joanna. Basil. A Trag. 1798.

- Ethwald. A Trag. in two Parts. 1802.

Constantine Paleologus; or, The Last of the Caesars. A Play. 1804. Aufg. 1808 usw.

The Martyr. Dr. 1826.

Henriquez. A Trag. on Remorse. 1836. Aufg. 1836. (Dramat. Works. London 1851.)

Beddoes, T. L.: Death's Jest Book. 1850.

Bird, J.: Cosmo, Duke of Toscany. A Trag. 1822.

Blake, W.: King Edward III (Fragment). 1783. (In The Poetical Works of W. B., ed. by J. Sampson. Oxford U. P. 1934.)

Bucke, Ch.: The Italians; or, The Fatal Accusation. A Trag. 1819. Aufg. 1819.

Julio Romano; or, The Force of the Passions. An Epic Dr. 1830.

Burges, J. B.: The Knight of Rhodes. A Trag.

Cortez. A Trag. (In Dramas 1817.)

Byron, Lord G. G.: Marino Faliero, Doge of Venice. A Hist. Trag. 1821. Aufg. 1821.

Sardanapalus. A Trag. 1821. Aufg. 1834. (Interessant auch die Ausgaben von Ch. Kean 1853 und Calvert 1855.)

- The Two Foscari. A Trag. 1821. Aufg. 1837.

- The Deformed Transformed. (Fragment.) Verf. 1822, gedr. 1824.

(The Works of Lord Byron, ed. by E. H. Coleridge. John Murray, London 1905, vols. IV and V.)

Charnock, J.: Loyalty; or, Invasion Defeated. A Hist. Trag. 1810.

Coleridge, S. T.: The Fall of Robespierre. A Hist. Dr. 1794. (Zusammen mit Southey.)

Osorio. A Trag. 1797. Aufg. als Remorse 1813.

(The Poetical Works of S. T. C., ed. by J. D. Campbell. Macmillan, London 1925.)

Cornwall, B.: Ludovico Sforza. 1819. (Dramatic Scenes . . . Boston 1857.)

Julian the Apostate. 1820. (In Marcian Colonna . . .)

Croly, Rev. G.: Catiline. A Trag. 1822. Aufg. als Lucius Catiline, The Roman Traitor. A Dr., adapted by H. M. Milner. 1827.

Dallas, R. C.: Adrastus. A Trag. 1823.

Delap, Rev. J.: Dramatic Poems. 1803. (Gunilda, The Usurper, Matilda, Abdalla; 1 und 3 ags. Stoffe.)

Dew, D.: Harold; or, The English King. A Trag. 1820.

Doubleday, T.: Babington. A Trag. 1825.

Diocletian. A Dramat. Poem. 1829.

Edwards, J.: Abradates and Panthea. A Trag. 1803.

Galloway, G.: The Battle of Luncarty; or, The Valiant Hays triumphant over the Danish Invaders. A Dr. 1804.

Galt, J.: The Tragedies of Maddalen, Agamemnon, Lady Macbeth, Antonia and Clytemnaestra. 1812.

Gandy, E.: Caswallon, King of Britain. A Trag. 1826.

Gibson, F.: Streanshall Abbey; or, The Danish Invasion. 1800.

Grattan, T. C.: Ben Nazir, The Saracen. A Trag. 1827. Aufg. 1827. (Karl Martell.)

Grover, H. M.: Anne Boleyn. A Dr. Verf. 1823, gedr. 1826.

Ireland, S. W. H.: Vortigern. A Hist. Trag. Aufg. 1796, gedr. 1799. (Nach Middleton.)
— Henry II. A Hist. Dr. 1799.
— Mutius Scaevola; or, The Roman Patriot. A Hist. Dr. 1801.
Jodrell, R. P.: The Persian Heroine. Verf. 1786, aufg. 1819, gedr. 1822. (Über Xerxes.)
Jones, J.: Longinus. A Trag. 1827.
Spartacus; or, The Roman Gladiator. A Trag. Verf. 1827, gedr. 1837, aufg. 1840.
Keats, J.: Otho the Great. A Trag. 1819.
— King Stephen. A Dramat. Fragment. 1819. Beide gedr. 1848.
(The Poems of J. K., ed. by E. de Sélincourt. Methuen, London. 4th ed. 1920.)
Malkin, B. H.: Almahide and Hamet. A Trag. 1804. (Nach Drydens The Conquest of Granada.)
Maurice, T.: The Fall of the Mogul. A Trag. 1806. (Indische Geschichte.)
Milman, Rev. H. H.: The Fall of Jerusalem. 1820.
— Belshazzar. 1822.
— Anne Boleyn. A Dramat. Poem. 1826.
Paynter, D. W.: Eurypilus, King of Sicily. A Trag. 1817.
— King Stephen; or, The Battle of Lincoln. A Hist. Trag. Aufg. 1821, gedr. 1822.
Porchester, Lord (Herbert, H. J. G., Earl of Carnarvon): Don Pedro, King of Castile. A Trag. 1828.
Scott, Sir W.: Halidon Hill. A Metrical Dr. 1822.
— The House of Aspen. A Trag. Verf. 1800, gedr. 1830, aufg. 1829. (Nach V. Webers «Die Heilige Vehme».)
— Macduff's Cross. A Dramat. Sketch. 1822.
Scott, Sir W.: The Doom of Devorgoil. Melodr. Verf. ca. 1800, gedr. 1830.
— Auchindrane; or, The Ayrshire Trag. Aufg. und gedr. 1830.
Shelley, P. B.: The Cenci. A Trag. 1819. Aufg. privat 1886, 1922, 1926.
— Charles the First. (Fragment.) 1822.
(The Poetical Works of P. B. Sh., ed. by E. Dowden. Macmillan, London 1930.)
Sotheby, W.: The Cambrian Hero; or, Llewelyn the Great. A Hist. Trag. 1800.
— The Siege of Cuzco. A Trag. 1800. (Über Pizarro.)
— Ivan. A Trag. 1816.
Southey, R.: Wat Tyler. 1817.
Watkins, W.: The Fall of Carthage. A Trag. 1802.
Whitehead, J. C.: King James II; or, The Revolution of 1688. A Dramat. Poem. 1828.
Wordsworth, W.: The Borderers. A Trag. Verf. 1795—96, gedr. 1842. (The Complete Poetical Works of W. W., ed. by J. Morley. Macmillan, London 1930.)

### *2. Viktorianisches Zeitalter.*

#### *a)* Prosadramen.

Arundel, L.: Lorenzo de Medici. A Dr. of the Renaissance. 1914.
Barrett, W.: The Sign of the Cross. An Original Play. Aufg. 1895. Souvenir 1896.

Barrett, W.: The Christian King; or, Alfred of Engle-Land. Aufg. 1902. Souvenir 1902.

Boucicault, D.: A Romance in the Life of Sixtus V, entitled The Broken Vow. 1851.

Brough, R. B.: Alfred the Great; or, The Minstrel King. A Hist. Extravaganza. 1859.

Brough, W.: Joan of Arc! New and Original Hist. Burlesque. 1869.

Burnand, F. C.: Robin Hood; or, The Forester's Fate. Extravaganza. 1862.

Fair Rosamond; or, The Maze, The Maid and the Monarch. Entirely new but historically true Version of the ancient strange Story. 1862.

— Windsor Castle. An Original Opera-Burlesque. 1865.

Byron, H. J.: Ivanhoe in Accordance with the Spirit of the Times. Extravaganza. 1862.

William Tell, with a Vengeance! or, The Pet, the Patriot and the Pippin. Grand New and Original Burlesque. 1867.

Coghlan, Ch.: Love and Hate; or, The Court of Charles I. A Hist. Dr. 1857.

Devereux, W.: Henry of Navarre. A Romantic Play. 1908.

Drury, W. P. und Pryce, R.: A Privy Council. Comedy. 1905. (Pepys.)

Fenn, F.: The Nelson Touch. 1907.

Gilbert, W. S.: The Pretty Druidess; or, The Mother, the Maid and the Misletoe Bough. Extravaganza. 1869.

Hole, W. G.: Queen Elizabeth. A Hist. Dr. 1904.

Kester, P.: Sweet Nell of Old Drury. A Com. Aufg. 1900, gedr. 1928.

Dorothy Vernon of Haddon Hall. Romant. Dr. Aufg. 1903, gedr. 1929. (Elisabeth und Maria Stuart.)

McCarthy, J. H.: If I were King. A Romant. Play. 1902. Aufg. 1922, gedr. 1928.

Parker, L. N.: The Cardinal. A Play. 1901.

— Drake. A Pageant Play. 1912.

— Disraeli. A Play. Aufg. und gedr. in U. S. A. 1911, in London 1916.

Pearce, W.: «1588». A Com. 1907.

Phillips, W.: Theodora, Actress and Empress. An Original Hist. Dr. 1859.

— The Dead Heart. A Hist. and Orig. Dr. 1859.

Reece, R.: The Lady of the Lake. Plaid in a New Tartan. Ephemeral Burlesque. 1866.

Little Robin Hood; or, Quite a New Bean! An Orig. Anti-Hist. Burlesque. 1871.

Rose, E.: Columbus. A Hist. Play. 1873.

Slous, A. R.: True to the Core. A Story of the Armada. 1866.

South, R.: Sir Walter Ralegh. A Dr. 1904.

— The White Rose. (In The Divine Aretino usw. 1903.)

· Savonarola. Sabado (dito).

Suter, W. M.: Isoline of Bavaria. A Dr. 1869.

Taylor, T.: Plot and Passion. An Orig. Dr. 1853. (Über Fouché.)

Lady Clancarty, or, Wedded and Wooed. A Tale of the Assasination Plot, 1696. An Orig. Dr. 1874.

Taylor, T. and Reade, Ch.: Two Loves and a Life. A Dr. 1854.

— The King's Rival. A Dr. 1854.

*b)* Populäre Versdramen.

Bulwer, E.: Lord Lytton. The Duchess de la Vallière. Gedr. 1836, aufg. 1837.
— Richelieu; or, The Conspiracy. 1839.
(In collected Works. London 1873—75.)
— Walpole; or, Every Man has his Price. A Com. in Rhyme. 1869.
Carr, J. C.: King Arthur. A Dr. 1895.
Haynes, J.: Mary Stuart. A Hist. Trag. 1840.
Kennedy, W.: The Siege of Antwerp; or, The Inundation. 1833.
Kenney, J.: The Sicilian Vespers. 1840. (Nach Delavigne.)
Marston, J. W.: Strathmore; or, Love and Duty. Aufg. 1849.
— Marie de Méranie. A Trag. Aufg. 1856.
— A Life's Ransom. A Play. Aufg. 1857. (Zeit Jakobs II.)
— Life for Life. Aufg. 1869. (Schott. Clanfehde.) Gedr. in The Dramat. and Poetical Works, 2 vols. 1876.
Phillips, St.: Paolo and Francesca. A Trag. 1900.
— Herod. A Trag. Aufg. 1900, gedr. 1901.
— The Sin of David. 1904. (Engl. Bürgerkrieg.)
— Nero. 1906.
— Armageddon. A Modern Epic Dr. 1915. (Weltkrieg.)
— The King. A Trag. 1913. (Philipp II.)
— Harold. A Chronicle Play. 1927.
Talfourd, Sir Th. N.. Ion. A Trag. Gedr. 1837, aufg. 1836, verf. 1835.
— The Athenian Captive. 1838.
— Glencoe; or, The Fate of the Macdonalds. Verf. 1839, aufg. und gedr. 1840.
Taylor, T.: Twixt Axe and Crown; or, The Lady Elizabeth. A Hist. Play. 1870. (Nach Birch-Pfeiffer: Elisabeth.)
— Jeanne d'Arc. A Dr. 1871.
— Anne Boleyn. An Orig. Hist. Play. 1875.
White, Rev. J.: The King of the Commons. A Dr. 1846.
— Feudal Times; or, The Court of James III. A Scottish Hist. Play. 1847.
Wills, W. G.: Charles I. A Hist. Trag. 1872.

*c)* Kunstdramen.

Adams, W. M.: Zenobia; or, The Fall of Palmyra. A Trag. 1870.
Arnold, M.: Merope. A Trag. 1858.
Austin, A.: Savonarola. A Trag. 1881.
— England's Darling. 1896. (König Alfred.)
— Flodden Field. A Trag. 1903. Aufg. 1903.
Ball, W.: Freemen and Slaves. A Hist. Trag. 1838. (Spartacus.)
Blake, R.: Mary, Queen of Scots. A Trag. 1894. (Zwei Teile einer Trilogie.)
Boker, G. H.: Leonor de Guzman. A Trag. 1856.
— Anne Boleyn. A Trag. 1856.
— Francesca da Rimini. A Trag. 1856.
Boulding, J. W.: Mary Queen of Scots. A Hist. Trag. 1876.
Browning, R.: Paracelsus. 1835.
— Strafford. A Chronicle Play. 1837. Aufg. 1837.
— King Victor and King Charles. 1842.
— The Return of the Druses. 1843.

Browning, R.: Luria. 1846.
(The Poetical Works of R. B. Smith, Elder, London 1889, vols. II, III and VI.)
Buchanan, R.: Tragic Dramas from Scottish History 1859. (Heselrig, Wallace, James I of Scotland.)
Tragic Dramas from Hist. 1868. (The British Brothers, Gaston Phoebus, Edburga.)
Buchanan, R. W.: The Drama of Kings. (Trilogie über Bonaparte und Napoleon II.). 1871.
Canning, S.: Viscount . . . Alfred the Great in Athelnay. A Hist. Play. 1876.
Cattermole, R.: Becket. A Hist. Trag. 1832.
Cecil, K. H. D.: The Hist. Trag. of Nero. 1904.
Colombine, D. E.: Marcus Manlius. A Trag. 1837.
Cook, K.: The King of Kent. A Trag. 1882. (König Offa.)
Coupland, J. A.: Louis the Eleventh. A Dr. 1889. (Nach Quentin Durward.)
— Edward the Confessor. A Dr. 1886.
Cromwell, Th.: The Druid. A Trag. 1832.
Darley, G.: Thomas à Becket. A Dramat. Chronicle. 1840.
— Ethelstan: or, The Battle of Brunanburh. 1841.
(Poetical Works, ed. Routledge. 1842.)
De Vere, Sir A. Th.: Mary Tudor. A Hist. Dr. 1847. Verf. 1844. Adapted by A. Mellersh, 1914.
De Vere, Sir Aubry: Alexander the Great. A Dramat. Poem. 1874.
— St. Thomas of Canterbury. A Dramat. Poem. 1876.
Disraeli, B.: The Trag. of Count Alarcos. 1839. Aufg. 1868.
Duckworth, W.: Cromwell. A Dr. 1870.
Furness, J. R.: The Massacre of Abergavenny. A Hist. Dr. 1897.
— Henry VII. A Hist. Dr. in two Parts. 1900.
Gosse, E.: King Erik. A Trag. 1876.
Gurney, A. Th.: King Charles I. A Dramat. Poem. 1846.
Hill, G.: Guinevere. A Trag. 1906.
Horne, R. H.: The Death of Marlowe. A Trag. 1837.
— Cosmo de' Medici. A Hist. Trag. 1837.
— Gregory VII. A Trag. 1840.
James, G. P. R.: Blanche of Navarre. A Play. 1839.
Jones, H. G.: Napoleon the First. A Hist. Play. 1860.
Kemble, F. A.: Francis the First. A Hist. Dr. 1832. Aufg. 1832.
Kingsley, Ch.: The Saint's Tragedy. (In Poems. London 1872. (Elisabeth von Thüringen.)
Landor, W. S.: Count Julian. 1812. Verf. 1810.
— Andrea of Hungary and Giovanna of Naples. 1839.
— Fra Rupert. 1841.
— The Siege of Ancona. 1846.
— (The Complete Works of W. S. L., ed. by St. Wheeler. Chapman & H. London 1933, vols. 13 and 14.)
— Anthony and Octavius. 1856. (dito.)
— Imaginary Conversations. 1828—1860. (Everyman's L. 1933.)
Leigh, J. M.: Cromwell. A Hist. Play. 1833.
Lindsay, Sir C.: Alfred. A Dr. 1845.

Lindsay, Sir C.: Edward the Black Prince. A Trag. 1846.
— Boadicea. A Trag. 1857.
Markwell, W. R.: Louis XI. A Hist. Dr. 1853. (Nach Delavigne.)
Morris, W.: Scenes from the Fall of Troy. Verf. vor 1865. (The collected Works of W. M. 1915, vol. 24.)
Mortimer, J.: Charlotte Corday. A Hist. Play. 1876.
Neil, R.: Lady Jane Gray. 1871.
— Inez; or, The Bride of Portugal. 1871.
— The Cid. 1874.
— Arabella Stuart. 1879.
Nichol, J.: Hannibal. A Hist. Dr. 1873.
Osmaston, F. P. B.: Cromwell. A Dr. 1906.
Percy, E. and Nichols, W. B.: Coleman. A Play. 1916.
Presland, J.: Joan of Arc. A Hist. Dr. 1909.
— Mary, Queen of Scots. A Hist. Dr. 1910.
Raleigh, W. S.: Cardinal Wolsey and the Loves of the Poets. A Hist. Dr. containing the Tragic History of Queen Anne Boleyn. 1874.
Richards, A. B.: Croesus, King of Lydia. A Trag. 1845.
— Runnymede; or, The Magna Charta. A Hist. Trag. 1846.
— Oliver Cromwell. A Hist. Trag. 1847. Aufg. 1872.
— Isolda; or, Good King Stephen. A Hist. and Romant. Dr. 1848.
Riethmuller, C. J.: Launcelot of the Lake. A Trag. 1843.
— Julian the Apostate. A Trag. in two Parts. 1883.
Ross, G. W.: The Earl's Revenge; or, Lady Jane Gray. A Hist. Play. 1882.
Sladden, D.: Monte Zuma. A Trag. 1838.
Smith, W.: Dramas. London 1846. (Sir William Crichton, Athelwold, Guidone.)
Solly, Rev. H.: Gonzaga di Capponi. A Dramat. Romance. 1856.
— Herod the Great. A Hist. Dr. in three Parts. 1896.
Stephens, G.: Gertrude and Beatrice; or, The Queen of Hungary. A Hist. Trag. 1839.
— Nero. A Hist. Trag. (In Drama for the Stage. 1846.)
Sterling, J.: Strafford. A Trag. 1843. (Nach Browning.)
Stevenson, R. L.: Monmouth. A Trag. (Fragment.) Verf. 1868, gedr. 1928.
Swinburne, A. C.: The Queen Mother and Rosamond. 1860.
— Chastelard. 1865.
— Bothwell. An Epic Dr. 1874.
— Mary Stuart. 1881.
— Marino Faliero. 1885.
— Locrine. 1887. Aufg. 1899.
— Rosamund, Queen of the Lombards.
(The Tragedies of A. C. S. in 5 vols. Chatto & Windus, London 1905.)
— The Duke of Gandia. Verf. 1882. (In The complete Works of A. C. S. Bonchurch, ed., vol. X. London 1926.)
Talfourd, Th. N.: The Castilian. A Hist. Trag. 1853. (Juan de Padilla.)
Taylor, Sir H.: Isaac Comnenus. A Play. 1827.
— Philip van Artevelde. A Dramat. Romance in two Parts. 1834. Aufg. 1847.
— Edwin the Fair. A Play. 1842.
— St. Clement's Eve. A Play. 1862. (Zeit Karls VI.)

Tennyson, Lord A.: Queen Mary. 1875. Aufg. 1876.
— Becket. Verf. 1876—79, gedr. 1884, aufg. 1893 (vgl. Becket as arranged for the Stage by H. Irving), 1932. (Vgl. Becket, arranged for the Stage by E. Thorndike. 1932.)
— Harold. 1876. Aufg. 1928.
— The Foresters. Verf. 1881, gedr. 1892, aufg. 1892.
Waddie, Ch.: Dunbar, The King's Advocate. A Tragic Episode in the Reformation. 1893. Aufg. 1899.
— Wallace; or, The Field of Stirling Bridge. A Hist. Play. 1859.
White, Rev. J.: The Earl of Gowrie. A Trag. 1845.
Winbolt, F. J.: Philip of Macedon. A Trag. 1904.

*3. Moderne Zeit.*

*a)* Prosadramen.

Archer, W.: War is War; or, The Germans in Belgium. A Dr. of 1914. 1919.
— Martha Washington. A Play. (In three Plays. 1927.)
Arkell, R.: 1066 — and All That. A Hist. Revue. Aufg. 1934, gedr. 1935.
Baring, M.: Unreliable History. Diminutive Dramas. 1934. Aufg. im Radio.
Barrie, J. M.: The Boy David. Aufg. 1936, gedr. 1938.
Bax, C.: The Venetian. 1931.
— The Rose without a Thorn. 1931. Aufg. 1932.
— The Immortal Lady. 1931.
(In Valiant Ladies. 1931.)
— Tragic Nesta. A Play. 1934. (Wallisische Geschichte.)
Bennett, A.: Judith. A Play. 1919.
Berkeley, R.: The Lady with a Lamp. 1929. (F. Nightingale.)
Black, Ch. St.: His Own Country. Liberty with History. (In The Monk and the Miller, etc. 1931.)
— Mary of Sorrows. A Play. 1936. (Maria Stuart.)
— Stuart of Ardbeg. A Play. (Scottish Plays, vol. 5, 1927.)
Boyesen, A.: Napoleon. A Hist. Trag. 1909.
Brighouse, H.: Maid of France. A Play. 1917.
— The Laughing Mind. (In Open Air Plays. 1926.) (Elisabeth.)
— The Ghosts of Windsor Park (dito). (Zeit Jakobs I.)
Carswell, D.: Count Albany. A Hist. Invention. Aufg. 1927, gedr. 1933.
Cocker, W. D.: Graham of Claverhouse. A Play. 1929.
Colbourne, M.: Charles the King. A Chronicle Play. Aufg. 1936, gedr. 1937.
Coleby, W. T.: The Young Napoleon. A Vignette. Aufg. 1912, gedr. 1913.
— «Dizzi». A Domestic Com. 1932.
Daviot, G.: Richard of Bordeaux. A Play. Aufg. 1932, gedr. 1933.
— Queen of Scots. 1934.
Delbert, A. und Redmond, L. G.: The Making of England. A Cavalcade of Empire. 1938. (Zeitalter Eduards I.)
Drinkwater, J.: Abraham Lincoln. 1918.
— Oliver Cromwell. 1921.
— Mary Stuart. 1921—22.
— Robert E. Lee. 1923.
(In The Collected Plays. 1925.)

Drinkwater, J.: A Man's House. A Play. 1934. (Tod Christi.)
— Garibaldi. A Chronicle Play of Italian Freedom. 1936.
Dunsany, Lord: Alexander. (In Alexander and three small Plays. 1925.)
Fagan, J. B.: «And so to Bed» (An adventure with Pepys). A Com. 1926.
Ferguson, J. A.: Campbell of Kilmhor. A Play. Aufg. 1914, gedr. 1915.
Galsworthy, J.: Defeat. (In six short Plays. 1921.) (Weltkrieg.)
Garnett, E.: The Trial of Jeanne d'Arc. Verf. 1911, aufg. und gedr. 1931.
Ginsbury, N.: Viceroy Sarah. A Play. (In Famous Plays of 1934—35. 1935.) Aufg. 1934.
Glover, H.: Wat Tyler. 1920. Aufg. 1921.
— The King's Jewry. 1921. (Eduard I.)
— Hail, Caesar! 1925. (Alle in Wat Tyler, etc. 1925.)
Grantham, W.: Mary Tudor. A Play. 1936.
Graveley, G.: Great Cats Play Chess. 1935. (Karl II.)
Gray, T.: The Life of the King of the South and North . . . A Pageant of Court Life in Old Egypt . . . A Chapter of Egyptian. Hist. in dramat. Form. 1920.
— «And in the Tomb were Found . . .». Plays and Portraits of Old Egypt. 1923.
— Cuchulainn. An Epic Dr. of the Gael. 1925.
Gregory, Lady, I.: Grania. 1905.
— Kincora. 1905.
— Devorgilla. Aufg. 1907, gedr. 1912.
(In Irish Folk-Hist. Plays I. 1912.)
— The Canavans. Aufg. 1906.
— The White Cockade. 1905.
— The Deliverer. Aufg. 1911.
(In Irish Folk-Hist. Plays. II. 1912.)
— The Wrens. Verf. 1914. (In The Image and Other Plays. 1922.)
Hanning, S. C.: Caledonia. 1915. London. (Hist. Schottendr.)
Harris, F.: Shakespeare and his Love. A Play. 1910.
— Joan la Romée. A Dr. 1926. (Jeanne d'Arc.)
Harwood, H. M.: These Mortals. A Scrapbook of History. Aufg. 1935, gedr. 1937.
Hodson, J. L.: Red Night. A War Play. Aufg. 1930. (In Famous Plays of 1935—36.)
— Nelson. A Play. 1936.
Housman, Laurence: Pains and Penalties: The Defence of Queen Caroline. Aufg. und gedr. 1911.
— Dethronements. 1921.
— Angels and Ministers. 1921.
— Palace Plays. 1930.
— The Queen's Progress. 1932.
— Victoria and Albert. 1933.
— Victoria Regina. A Dr. Biography. 1934. (Zum Teil aus den obigen Sammlungen zusammengestellt.) Aufg. teilweise 1929, 1931, 1935, 1937.
— The Golden Sovereign. More Plays about Queen Victoria. 1937.
John, G.: The Prince. 1923. Aufg. als Gloriana 1925.
Klein, J. W.: Charlotte Corday. Aufg. 1936.
Lawrence, D. H.: David. 1926. Aufg. 1927. (In The Plays of D. H. L. 1933.)

Leslie, Sh.: Mrs. Fitzherbert. The Delightful . . . Play of — sometime Wife of George Prince of Wales . . . 1928.
Mackenzie, C.: The Lost Cause. A Jacobite Play. 1933. Im Radio aufg.
Macleod, F.: The House of Usna. 1903.
Macnamara, M.: Yesterday. A Hist. Com. 1926. (Ags. Milieu.)
Martyn, E.: Maeve. 1900. Aufg. 1900.
Masefield, J.: The Tragedy of Pompey the Great. 1910. Aufg. 1910.
Meldrum, R.: St. Helena. A Hist. Revue.
— Alexander the Great. (In two Plays for Historians. 1934.)
Monkhouse, A.: The Conquering Hero. A Play. 1923. (Weltkrieg.)
Moore, G.: The Making of an Immortal. 1927. Aufg. 1928. (Elisabeth und Shakespeare.)
Moore, G. und Yeats, W. B.: Diarmuid and Grania. Aufg. 1901, gedr. auf Französisch in Moore's Hail and Farewell. 1925, vol. 1, S. 306.
O'Riordan, C.: The Piper. Aufg. 1908. (In Capt. Falstaff and other Plays. 1935.) (Irischer Aufstand.)
— The King's Wooing. A Play. Aufg. 1909, gedr. 1929. (Henry IV.)
— An Imaginary Conversation. Aufg. 1909. (In Capt. Falstaff.)
— His Majesty's Pleasure. A Romant. Com. (1912, in Irish Review. Separat 1925.) Aufg. 1915.
— Captain Falstaff. A Com. of the Old World. 1935.
— Mrs. Pitt. (In Capt. Falstaff.)
Ould, H.: Plays of Pioneers. 1925. (Joan the Maid, The Discovery, an Episode in the Life of Columbus.)
Peacey, H.: The Fifth of November. A Play. 1924. (Gunpowder Plot.)
— Warren Hastings. A Play. 1928. Aufg. 1930.
Phillpotts, E.: A Comedy Royal. 1925. (Oströmischer Kaiserhof.)
Ratcliffe, D. U.: Mary of Scotland in Wensleydale. A Play. (In Modern Short Plays. 1932, 3rd ser.)
Rawson, G. S.: The Stroke of Marbot; or, The Emperor at Melk.
— The Dangers of Peace.
— The Pastor of Jena. (Alle in Napoleonic Episodes. 1917.)
— The Golden Hind. A Play. 1928. (Drake.)
— Scandal at Court. A Play. 1930. (Friedrich der Grosse.)
— Rudolph. A Play. 1931.
Robinson, L.: The Dreamers. A Play. Aufg. und gedr. 1915.
— The Lost Leader. Aufg. und gedr. 1918.
Rubinstein, H. F. und Talbot, A. J.: Churchill. A Chronicle Com. 1925.
Russell, G. W.: Deirdre. A Dr. Aufg. 1902, gedr. 1907.
Sabatini, R.: The Tyrant. An Episode in the Career of Cesar Borgia. 1925.
Sangster, A.: Massacre! A Play. 1935. (Bartholomäusnacht.)
Shaw, G. B.: The Man of Destiny. Aufg. 1897, gedr. 1898.
— The Devil's Disciple. A Melodr. Aufg. 1897, gedr. 1901.
— Caesar and Cleopatra. A History. Aufg. 1899, gedr. 1901.
— The Dark Lady of the Sonnets. 1910.
Great Catherine. (Whom Glory still Adores.) Aufg. 1913, gedr. 1919.
— The Inca of Perusalem. Aufg. 1916, gedr. 1919.
— Saint Joan. A Chronicle Play. Aufg. U. S. A. 1923, England 1924, gedr. 1924.

Shaw, G. B.: The Six of Calais. Aufg. 1934, gedr. 1936.
(The Complete Plays of G. B. S. Odham's Press. London 1934.)
Sherriff, R. C.: Journey's End. A Play. Aufg. 1928, gedr. 1929.
Sherriff, R. C. und de Casalis, J.: St. Helena. A Play. 1934. Aufg. 1936.
Stewart, H. D.: Rizzio's Boots. A Hist. Impertinence. 1930.
— The Blind Eye. Another Hist. Impertinence. 1932.
Stocks, M. D.: Hail Nero! A Reinterpretation of History. Aufg. 1933, gedr. 1935.
Synge, J. M.: Deirdre of the Sorrows. (The Works of J. M. S. 1932.) Aufg. und gedr. 1910.
Talbot, A. J.: The Iron Duke. A Chronicle Play. 1926.
— Lucrezia Borgia's Little Party. A Com. 1933.
Thane, E.: The Tudor Wench. Aufg. und gedr. 1933.
— Young Mr. Disraeli. A Play. Aufg. 1934, gedr. 1935.
Thompson, E. & T.: Last Voyage. 1934. Aufg. als The King's Pirate 1937. (Ralegh.)
Thurston, E. T.: The Wandering Jew. Gedr. 1920, aufg. 1920.
Trench, H.: Napoleon. A Play. 1919.
Williamson, H. R.: Rose and Glove. A Play. 1928. Aufg. 1934. (Eduard II.)
— Mr. Gladstone. A Play. 1937. Aufg. 1938.

*b)* Versdramen.

Bain, R.: James I of Scotland. 1921.
Baring, M.: The Black Prince. A Play. 1902.
— Gaston de Foix. A Play. 1903.
— Tristram and Yseult. 1903.
Binyon, L.: Attila. A Trag. 1907. Aufg. 1907.
— Arthur. A Trag. 1923. Aufg. 1923.
— Boadicea. A Play. Aufg. 1926, gedr. 1927.
— The Young King. A Play. 1934. Aufg. 1933.
Booth, E. G.: The Buried Life of Deirdre. Verf. 1908, gedr. 1930.
— The Triumph of Maeve. 1905. (In The Three Resurrections, etc.)
Bottomley, G.: Laodice and Danae. 1906. (In Lear's Wife. 1920.)
— The Riding to Lithend. 1907. (Dito.)
— King Lear's Wife. Verf. 1911—13, aufg. 1915, gedr. 1920.
— Gruach. A Play. Verf. 1919, gedr. 1921.
— Britain's Daughter. Play. Verf. 1920. (In Gruach und B. D. 1921.)
— Scenes and Plays. 1929. (Towie Castle, Ardvorlich Wife, etc.)
— Lyric Plays. 1932. (Culbin Sands, The Bower of Wandel, Marsaili's Weeping.) Alle aufg.
— The Acts of Saint Peter. A Cathedral Festival Play. Aufg. und gedr. 1933.
Bridges, R.: The History of Nero. A Hist. Trag. First Part. 1885, Second Part. 1890.
— Achilles in Scyros. 1884.
— The Return of Ulysses. 1892.
(The Poetical Works of R. B., 6 vols. Oxford 1922.)
Broadbent, U.: Agis, King of Sparta. A Play. 1930.
Calderon, G.: Cromwell: Mall o'Monks. Hist. Play. (In three Plays. 1922.)

Crawford, F. M.: Francesca da Rimini. Aufg. 1901, übersetzt M. Schwob. 1902.
Davidson, J.: Bruce. A Dr. 1886.
— Self's the Man. A Tragi-Comedy. 1901. (Lombardische Königsgeschichte.)
Drinkwater, J.: Cophetua. 1911. Rebellion. 1914. X = O. A Night of the Trojan War. 1917. (In The Collected Plays. 1925.) Aufg. 1911, 1914, 1917.
— Robin Hood and the Pedlar. 1914. (In Appendix of Masques, dito.)
Eliot, T. S.: The Rock. A Pageant Play. Aufg. und gedr. 1934.
— Murder in the Cathedral. Aufg. und gedr. 1935.
Ellis, T. E.: The Cauldron of Annwn. Verf. 1902—04. aufg. als Oper 1914, gedr. 1922. (Trilogie über wallisische Sage.)
Field, M.: Loyalty or Love. Verf. 1882, gedr. 1885. (Heinrich VI.)
— Fair Rosamund. 1884.
— A Father's Tragedy. 1884. (Robert III.)
— William Rufus. 1884.
— Brutus Ultor. 1886.
— Canute the Great. 1887.
— The Tragic Mary. 1890. (Maria Stuart.)
— Stephania. A Trialogue. 1892. (Otto III.)
— Attila, my Attila! A Play. 1896.
— The World at Auction. 1898. (Kaiser Didius.)
— Anna Ruina. 1899.
— The Race of Leaves. 1901. (Kaiser Commodus.)
— Julia Domna. 1903.
— Borgia. A Period Play. 1905.
— Queen Mariamne. 1908.
— Dian, «Queen of Earth and Heaven and Hell». A Fantasy. 1911. (Diana von Poitiers.)
— The Accuser. 1911. (Herodes.)
— A Messiah. 1911.
— The Tragedy of Pardon. 1911. (Tristan und Isolde.)
— Tristan de Léonois. 1911.
— Deirdre. A Sorrow of Story-Telling. 1918.
— In the Name of Time. A Trag. 1919. (Carloman.)
Freeman, J.: Prince Absalom. A Dramat. Poem. 1925.
Hardy, Th.: The Dynasts. An Epic Dr. of the War with Napoleon. Part I 1903, Part II 1906, Part III 1907. Aufg. 1914. (Parts I, II and III 1913. Macmillan, London.)
— The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonnesse . . . a Play for Mummers. 1923. Verf. 1916—23.
Hayes, A.: Simon de Montford. A Hist. Dr. 1918.
Horne, R. H.: Laura Dibalzo; or, The Patriot Martyrs. A Trag. 1880.
Irving, L.: Godefroi and Yolande. A Mediaeval Play. 1889.
Masefield, J.: Good Friday. A Play in Verse. 1918.
— A King's Daughter. A Trag. Aufg. und gedr. 1923.
— Philip the King. 1917.
— Tristan and Isolt. A Play. 1927.
Noyes, A.: Robin Hood. A Play. 1911. Aufg. 1926.

Raleigh, W.: The Riddle. A Pleasant Pastoral Com. (In Modern Short Plays. 1930.) (Nach The Wife of Bath's Tale.)
Sayers, D.: The Zeal of Thy House. Aufg. und gedr. 1937. (Erbauer der Kathedrale von Canterbury.)
Squire, J. C.: Robin Hood. A Farcical Romant. Pastoral. Aufg. 1926, gedr. 1928.
Sturge Moore, Th.: Absalom. A Chronicle Play. 1903.
— Mariamne. A Conflict. 1911.
— Tragic Mothers. 1920. (Medea, Niobe, Tyrfing.)
— Mistery and Tragedy. Two dramat. Poems. 1930. (Diamonassa.)
Symons, A.: The Lover of the Queen of Sheba. 1898. (The Collected Works. 1924. vol. 2.)
— Otho and Poppaea. A Dramat. Scene. 1903, vol. 2.
— Nero. Two Dramat. Scenes. 1904, vol. 3.
— The Death of Agrippina. A Play.
— Cleopatra in Judaea. (Beide in Tragedies by A. S. 1916.)
— Tristan and Iseult. 1917.
Tully, J.: King Saul. A Trag. 1922.
Waight, J. F.: The Trilogy of Freedom. 1920—22. (Henry III, Richard II, Edward I.)
— The Godwine Trilogy. 1916—18.
Wilde, O.: The Duchess of Padua. A Play. Verf. 1882—83, aufg. 1891, gedr. 1891, etc.
— Salomé. A Trag. Verf. 1892, aufg. Paris 1896, London 1905, Übersetzt 1912.
— A Florentine Tragedy. Verf. 1895, gedr. 1908, aufg. 1914.
Williams, Ch.: Thomas Cranmer of Canterbury. Aufg. und gedr. 1936.
Willmore, E.: Cromwell the Protector. Play. 1923.
Yeats, W. B.: The King's Threshold. Play. Aufg. 1903, gedr. 1903.
— On Baile's Strand. Play. Gedr. 1903, aufg. 1904.
— Deirdre. Aufg. 1906, gedr. 1907.
— The Green Helmet. A Heroic Farce. Aufg. 1910, gedr. 1910.
— The Shadowy Waters. Play. 1911.
— At the Hawk's Well. Play. 1917.
— The Only Jealousy of Emer. 1919.
(Collected Plays 1934.)

## Curriculum vitae.

Ich, Robert Fricker, wurde am 10. März 1914 als Sohn des Ingenieurs Jakob Fricker und der Else geb. Witzky in Basel geboren. Ich besuchte in meiner Vaterstadt die Primarschule, die untere und die obere Realschule (das spätere Mathematisch-naturwissenschaftliche Gymnasium) und erlangte 1932 das Maturitätszeugnis. Im selben Frühjahr begann ich das Studium der englischen, deutschen und französischen Philologie an der Universität Basel. Nach weiteren Semestern an den Universitäten von Leipzig (Wintersemester 1935/1936), Zürich (Sommersemester 1936) und London (Wintersemester 1936/1937) schloss ich mein Studium am 20. Dezember 1938 mit dem Doktorexamen ab.

In Basel hörte ich Vorlesungen und besuchte Übungen der Herren Professoren Béguin, Heusler, Hoffmann, Jost, Muschg, Lüdeke, Raymond, Tappolet und Zinkernagel. Meine wichtigsten Lehrer in Leipzig waren die Herren Professoren Schücking, Frings, von Wartburg und Litt, in London Professor R. W. Chambers und in Zürich die Herren Professoren Fehr, Ermatinger und Spörri.

Herrn Prof. Dr. H. Lüdeke möchte ich an dieser Stelle für seine Leitung und seine Anregungen während meines ganzen Studiums und vor allem während der Entstehung meiner Dissertation von Herzen danken.

Auch denjenigen, die die Mühe des Durchkorrigierens der Druckbogen auf sich genommen haben und mir dabei noch manchen Rat geben konnten, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus. Es sind Herr Dr. C. Jungmann, Dr. Eudo C. Mason und dessen Gattin, Frau Esther Mason.